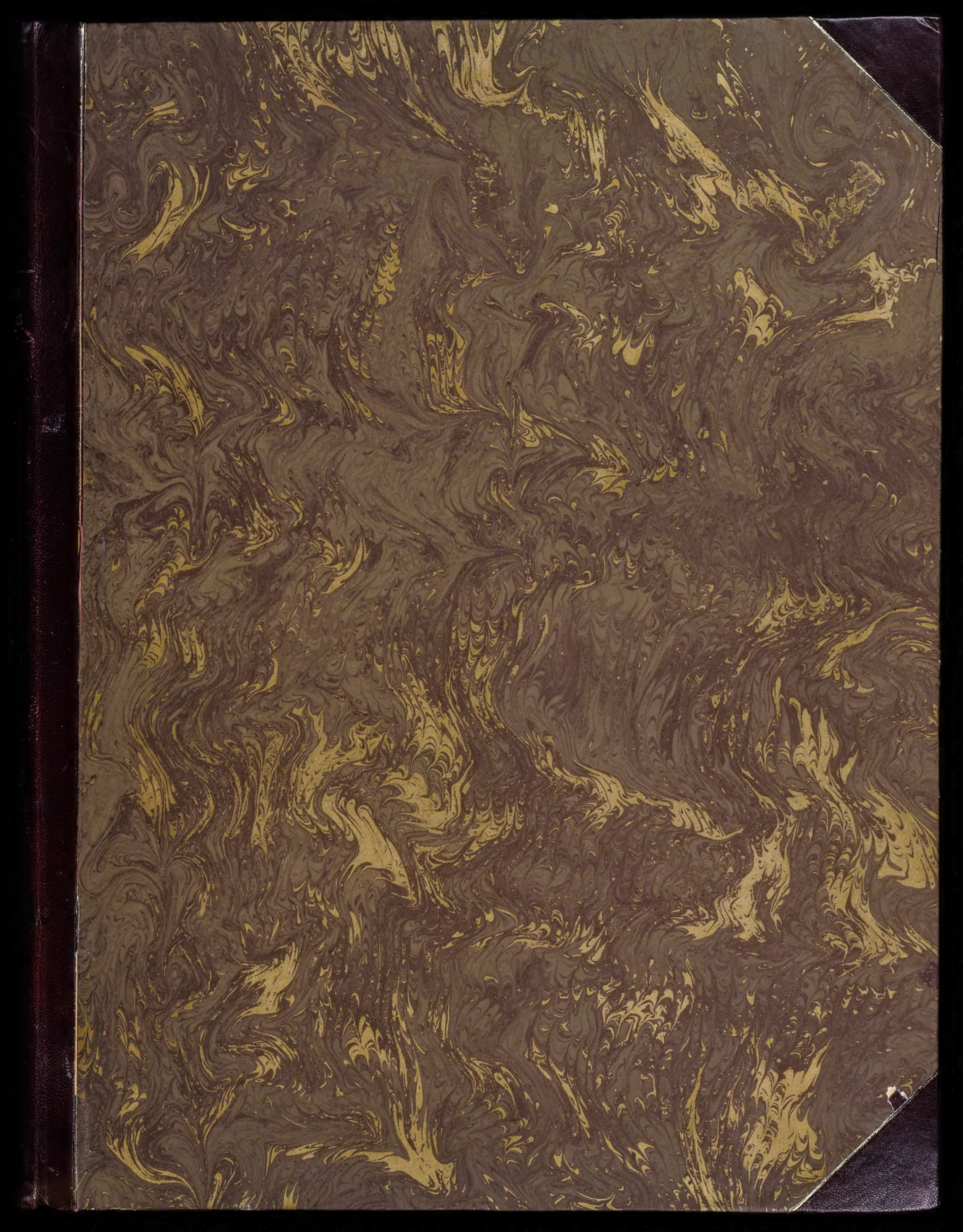
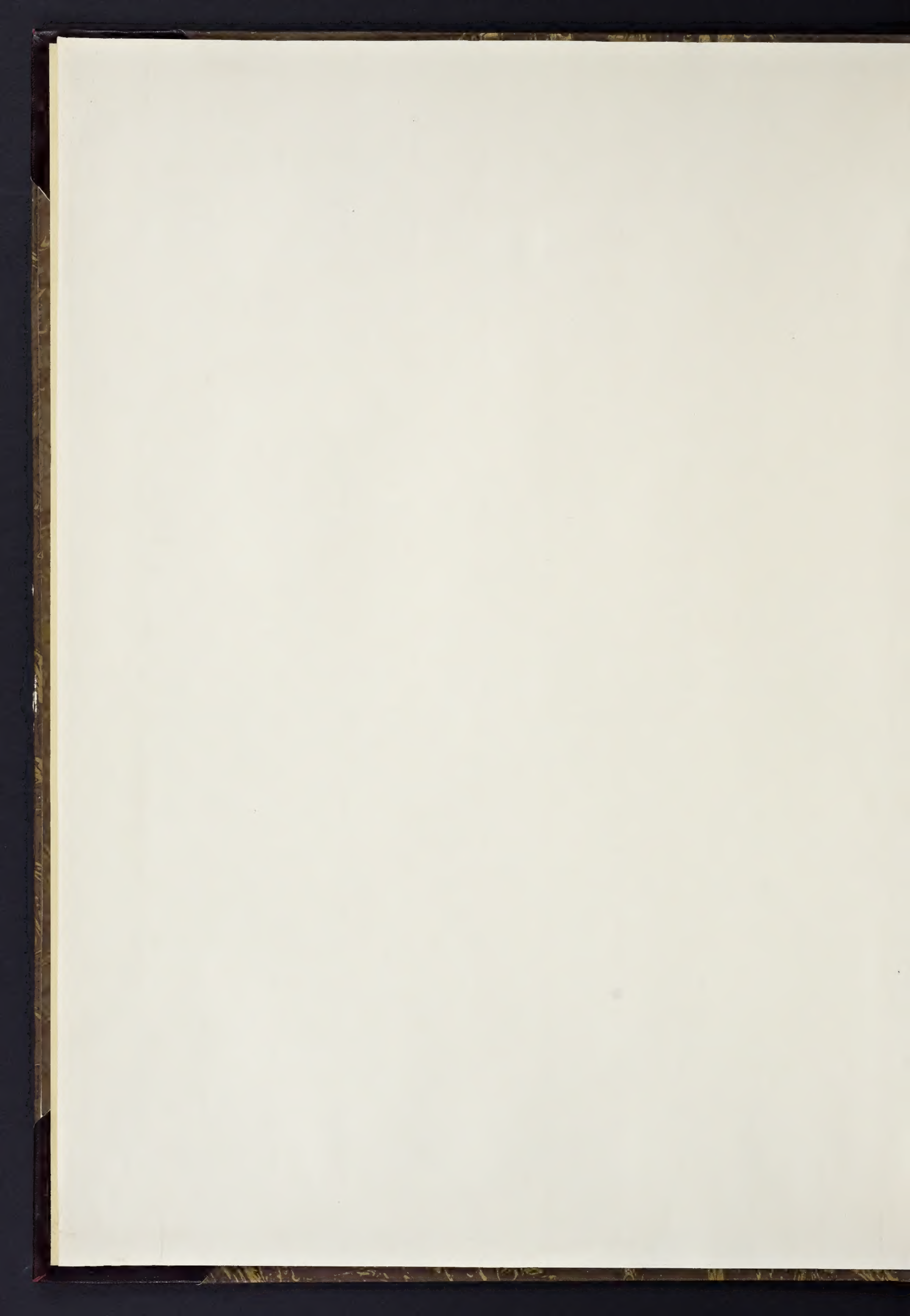






ALFRED STEVENS

ET SON ŒUVRE

Il a été tiré de cet ouvrage :

10 exemplaires sur papier Impérial du Japon ancien, numérotés de 1 à 10.

15 exemplaires sur papier Whatman, numérotés de 11 à 25.

325 exemplaires sur antique laid anglais, numérotés de 26 à 350.

N° 42

CAMILLE LEMONNIER

ALFRED STEVENS

ET

SON ŒUVRE

SUIVI DES

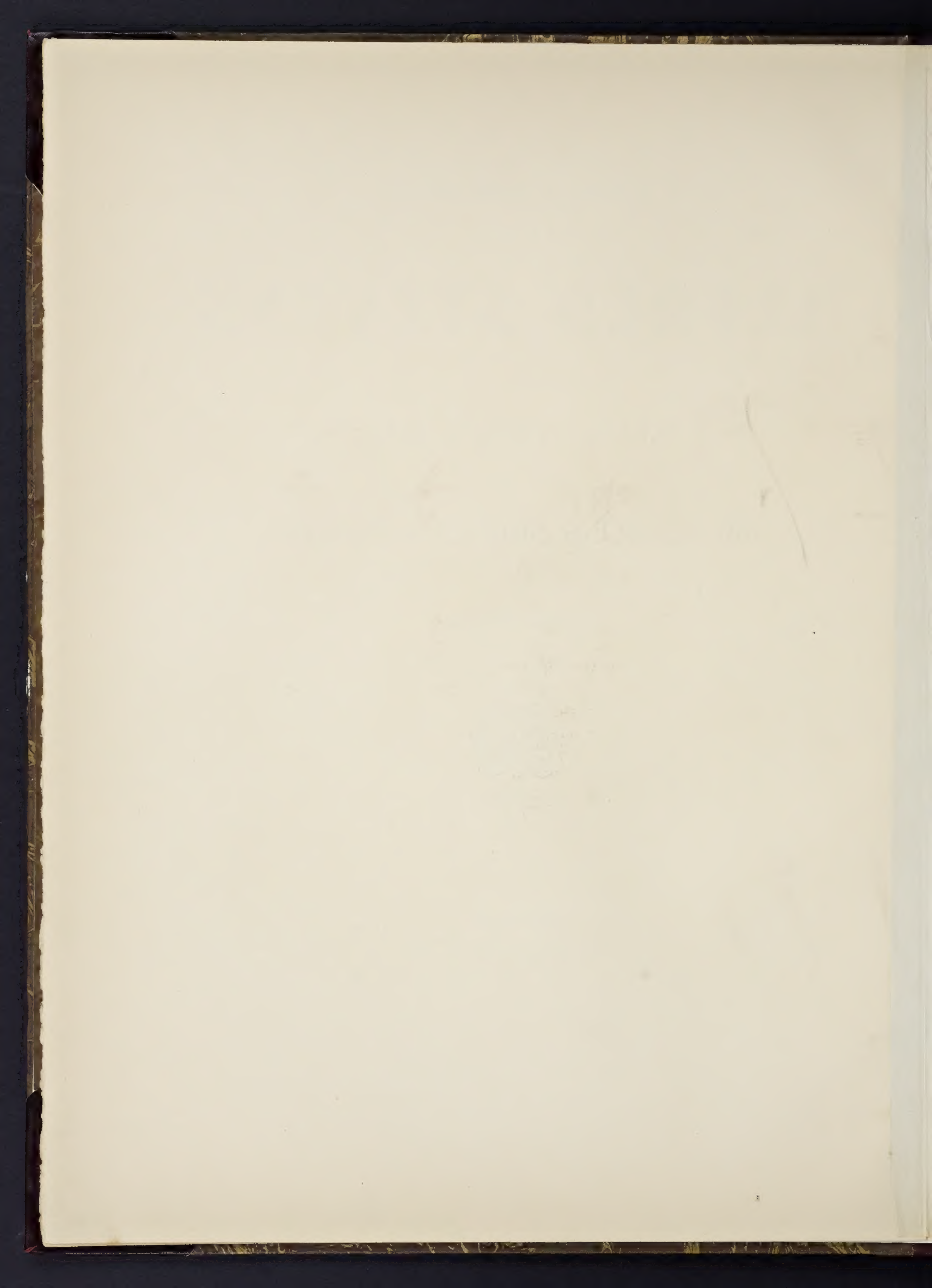
IMPRESSIONS SUR LA PEINTURE

PAR

ALFRED STEVENS



BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
—
1906



ALFRED STEVENS

Celui qu'on appela le peintre de la grâce parisienne devait voir le jour dans la patrie de la santé brabançonne. Alfred Stevens naît à Bruxelles, le 11 mai 1828. Tout jeune, il s'atteste d'un sang riche et puissant. Il est de forte souche; son père, M. Léopold Stevens, avait servi dans l'armée; à Waterloo il fut un des officiers d'ordonnance du prince d'Orange. On aime s'expliquer ainsi l'hérédité martiale de ses fils : tous trois firent figure parmi les beaux hommes du second Empire. Au temps du premier, Alfred, le plus grand, eût été jugé digne de commander dans les cuirassiers de Milhau. Il était le puîné; l'aîné fut cet autre grand peintre, Joseph, qui, à côté de Decamps et de Troyon, mérita le renom d'un prodigieux animalier; au cadet, Arthur, échut la fortune d'être, auprès des contemporains, l'ambassadeur de Rousseau, de Millet et de Corot, alors encore discutés et presque obscurs.

On peut bien dire qu'à trois ils formèrent une des familles d'art illustres de l'époque. Il se trouva que M. Stevens père, en fondant une dynastie, fit pour la peinture ce que d'autres avaient fait pour l'histoire. Ce soldat avait la passion des tableaux : ne pouvant en peindre lui-même, il eut des enfants qui en peignirent. La maison était pleine de Delaroche, de Deveria, de Charlet, de Gudin, de Roqueplan, de Johannot, de Robert-Fleury. Toute l'école française d'avant la grande France naturiste avait là ses gloires que l'école des maîtres absolus allait faire rentrer dans un demi-crépuscule.

Après qu'on avait admiré cet art tempéré, conforme aux ferveurs du jour, M. Léopold Stevens menait le visiteur vers un panneau de l'appartement où, dans la pleine lumière, se voyaient de furieuses aquarelles de panthères et de lionnes. C'était la ménagerie et c'était le désert. On était tout à coup devant le génie d'un homme qui, lui aussi, dans son art, était un fauve.

— Delacroix! disait fièrement M. Stevens.

Une gêne parfois pesait : on n'était pas fait encore à ces férocités du dessin et de la couleur. Il semblait qu'un belluaire tînt à demi ouverte la porte par laquelle tout l'Atlas roux allait se ruer dans l'art.

Un jour, M. Léopold Stevens tenta de faire partager son admiration pour le grand peintre des carnassiers à un peintre qui, avec fruit, pratiquait l'industrie paisible de « moutonnier ». Eugène Verboeckhoven faisait une peinture aimable et ponctuelle : ses moutons semblaient frisés au petit fer, ses agneaux eussent mérité d'être conduits par une bergère à la houlette fleurie.

Le fin compère laissa parler l'ardent zélateur : peut-être réfléchissait-il que, si on se mettait à lâcher ce terrible M. Delacroix et ses lions, c'en serait vite fait des petites bêtes sans défense dont il propageait la consommation. A la fin, hochant la tête et riant :

— Bon! bon! dit-il, à chacun son affaire : moi, je suis dans la bergerie, et j'y entends rester.

— Parbleu! On le sait bien! s'écria M. Stevens. Mais si Delacroix avait dû peindre des moutons, il les aurait faits effrayants : on les eût entendus rugir! Voilà le grand art, mon cher.

Ce fut le cri d'un homme qui avait le goût de l'épique et qui demandait à l'art un peu de l'héroïsme qu'il avait connu sur le champ de bataille.

L'excellent Verboeckhoven, en rapportant longtemps après ce propos à Alfred Stevens, gaîment ajoutait :

— Ce sont là les propres paroles de votre pauvre père. Où en serais-je si je l'avais écouté?

Joseph et Alfred, dès l'âge tendre, eurent donc pour horizon de la peinture. Ils furent ondoyés dans de la belle couleur comme dans une piscine baptismale. Ils firent leur écolage chez les maîtres du jour et de toujours. On conjecture quel encouragement leur vint de ce cœur paternel qui battait si fort pour la peinture. Quand à la fin ce cœur s'éteignit, un autre leur fut chaleureux et les recueillit : il sembla que, dans la maison du grand-père, M. Dufoy, le père eût seulement changé de nom. Alfred entra chez Navez : c'était, à Bruxelles, l'école du temps; elle restait influencée de David. L'artiste, brave homme sans lyrisme, disait à ses élèves :

— Voyez la nature : elle vous apprendra tout ce qu'il faut savoir *en commençant.*

On ne cessait pas de dessiner dans l'atelier; la couleur y paraissait accessoire. Grand dépit pour le néophyte qu'un goût invincible poussait à peindre. Navez, l'ayant surpris un jour des pinceaux à la main, considéra longtemps l'étude. Un petit feu aux joues :

— Prenez votre casquette, jeune homme, dit-il avec solennité, nous nous en expliquerons devant votre grand-père.

Côte à côte, par les rues, ils allongèrent le pas. Le maître se taisait; Alfred tremblait d'être, par représailles, à perpétuité condamné à l'art linéaire. La porte s'ouvrit : on fut devant l'aïeul.

— Dufoy, s'écria Navez, tu as là un grand peintre!

Ce fut un coup de théâtre.

Camille Roqueplan, vers ce temps, venait assez fréquemment à Bruxelles. M. Dufoy lui montra des morceaux : il les trouva savoureux et s'offrit à prendre le jeune peintre chez lui. Paris! C'était déjà la gloire! Le sang, la vie, l'art bouillonnèrent; Alfred se sentit le jeune héros promis à une destinée. Sitôt arrivé, son ambition s'éveille : il rêve de forcer les seuils sacrés; il prie son maître de le laisser concourir pour entrer à l'École des Beaux-Arts.

Il y avait à l'École deux catégories : les « Debout » et les « Assis ».

— Tu es déjà trop fort pour travailler debout, lui répondit Roqueplan, et certainement tu ne peux espérer passer dans la catégorie où l'on travaille assis.

Une nature volontaire s'irrite aux défenses qu'on lui oppose. Alfred concourut : il y eut ce résultat imprévu, c'est que, le seul des élèves de Roqueplan, il fut admis. Un petit homme courtaud quelquefois le corrigeait : c'était Ingres. Un trait, et tout rentrait dans les aplombs.

Fut-il un élève appliqué? On en peut douter. Tout un temps, l'âcre sang de l'âge et de la race le travaille. Il traverse la crise passionnelle des jeunes hommes ardents. Inopinément il rentre à Bruxelles. La Parisienne ne l'a point encore conquis au point qu'il en oublie, s'il l'oublia jamais, la beauté blonde des femmes de son pays. Soudain il se reprend et c'est le premier tableau, son *Soldat blessé* (aujourd'hui au Musée de Hambourg). Rien ne correspondait moins aux romans du cœur : mais on ne se connaît pas tout de suite et, en ce temps, les artistes commençaient généralement par être romantiques. Le petit drame, cependant, déjà signalait un peintre. On le voit ensuite passer du militaire au civil; la collection Huybrechts longtemps posséda un *jeune homme dessinant d'après l'écorché.* Roqueplan, qui repassait par Bruxelles, vit ces peintures.

— Rentre avec moi à Paris, dit-il : ta place est chez les maîtres.

Vingt ans plus tard, peut-être Stevens n'eût pas quitté son pays; mais l'art des Leys, des De Braekeleer, des Stobbaerts, des Boulenger, des Artan n'était pas né encore. Le cœur de l'art battait à Paris.

Sa jeunesse avait mûri; il laissait aux aubépines du chemin un peu de son sang; mais il remportait son cerveau. Il regarda derrière lui, il s'efforça surtout de regarder en avant. Il pressentit que les maîtres ne recommencent pas une tradition, mais la renouvellent.

Florent Willems était déjà une des figures du Paris artiste; son art aimable lui valait des succès fructueux; il avait le renom d'un Terburg, mais ne dépassait pas le métier d'un Mieris. On put admirer bientôt à la fois ses toiles, ses chevaux, sa belle mine et son train de maison. Il rappelait par ses élégances les jolis peintres cavaliers du temps de Rubens. C'est chez lui que Stevens installa son chevalet et trouva ses premiers modèles. Comme Willems était l'aîné, il passa un peu de temps pour son maître : peut-être seulement dans l'aimable et lisse *Jeune fille lisant* (collection du prince Ch. de Ligne). Après tout, c'était encore là, pour ce Flamand, quelque chose de son pays. Remarquez comme celui-ci lui tient au cœur : il le quitte pour y revenir, et c'est à Bruxelles, en 1851, qu'il expose son premier tableau, ce *Soldat* qui d'emblée lui vaut une médaille.

Deux ans après, il aborde le Salon de Paris : il y a trois toiles; deux demeurent dans son œuvre : *Bourgeois* et *Manants*, du romantisme encore, comme en devait faire Leys, et *Masques à l'aube du Mercredi des Cendres* (au Musée de Marseille), du réalisme cette fois, comme en devait faire De Groux. Ici, du moins, on était dans la vie actuelle. Ce fut un succès : Couture vint lui donner l'accolade. Son pennon vainqueur put arborer une première médaille.

Ce n'est qu'au Salon anversois de 1855 que, pour la première fois, apparaît la femme, une aimable petite personne se chauffant les pieds à la flamme rose du feu. Un gentil roman se conjecturait : la dame vient de rentrer; dehors, il pleut ou il neige, et les mains qui ont eu froid à travers le manchon, les joues mordues par la bise, le corps qui se détend dans la tiède chaleur de la pièce, tout semble dire : « Il fait bon chez soi! » *Chez soi* était le titre du tableau. Le morceau était discret, spirituel, moderne par la robe, le visage et l'accent. Un parfum subtil, le

parfum à la mode du temps, chypre ou patchouli, effluait, se répandait comme l'âme volatile de l'appartement. La volupté déjà y trouvait son compte. Le monde féminin, ainsi entr'ouvert, ne se fermera plus. Grand applaudissement pour l'artiste : le voilà dans la lumière; il n'a pas trente ans; son roi le décore.

En cette même année 1855, Alfred Stevens fait sensation à l'Exposition universelle où il expose, entre autres toiles, *la Sieste, la Mendiante, le Premier jour de dévouement* et *les Chasseurs de Vincennes* ou, pour lui restituer son vrai titre, *Ce qu'on appelle le Vagabondage.*

Une anecdote fit le tour des journaux. L'empereur, à la vue de ce tableau, s'était tourné vers M. de Nieuwerkerke.

— Faites enlever cette toile, dit-il, c'est une mauvaise action. Des soldats français ne sont point faits pour emmener des vagabonds.

— Sire, répondit le surintendant des Beaux-Arts, cela a lieu tous les jours.

— Cela n'aura plus lieu, répondit Napoléon.

Le tableau ne fut pas enlevé, mais, dès ce jour-là, il y eut des voitures pour conduire les claque-patins à la Conciergerie.

— Je me félicitai du résultat, me disait Alfred Stevens en me rappelant l'historiette; mais je n'avais, je vous jure, en faisant mon tableau, obéi à aucune pensée politique.

Il eut beau s'en défendre : des hommes à barbe hirsute envahissaient son atelier et le remerciaient d'avoir travaillé pour les Droits de l'homme. Un jour Guichardet vint à lui, et lui serrant les mains avec effusion :

— Tu es des nôtres, cria-t-il.

C'était la première fois qu'ils se voyaient.

Le Salon parisien de 1857 le retrouve sur la brèche; il y expose un *Printemps,* motif charmant auquel il reviendra plusieurs fois, et cette *Consolation* (Galerie Ravené, Berlin) qui demeure une des belles œuvres de sa carrière. Dans un salon bourgeois, deux dames en visite, la mère et la fille, vêtues du noir des grands deuils. On cause, les larmes tout à coup ont jailli des yeux de la mère. Elle appuie son mouchoir à son visage; on n'aperçoit qu'un coin du front entre la batiste et les bandeaux; c'est suffisant pour que tout un drame de veillées douloureuses se conjecture en ce bout de front où se gonflent les veines et qu'emplit l'image de la mort. Près d'elle, une jeune femme lui a pris la main et, la tête penchée, doucement indifférente, attend que le flot des larmes se soit épanché. A droite, de l'autre côté du tableau, parachevant le groupe, une jeune fille en deuil détache sur le fond sa mince silhouette et regarde à ses pieds, immobile, muette, les mains croisées sur ses genoux.

L'œuvre est sensible, profonde, d'un accent d'humanité poignant, dans sa banalité quotidienne. Ce n'est là qu'un cœur déchiré, mais on l'entend sangloter dans le silence. Déjà la pensive jeune fille est à demi détachée : en baissant les yeux, peut-être c'est sur le souvenir d'un beau jeune homme qu'elle referme le rideau soyeux de ses cils; et la dame en blanc tout à l'heure dira négligemment la bonne parole qu'elle a dite à tant d'autres.

Ce tableau a son histoire. Stevens en était content : il s'était tiré de l'accord des blancs et des noirs avec une incomparable adresse. Mais les amateurs le trouvaient trop triste : les femmes surtout lui préféraient le genre aimable où il triomphait. Cependant Vander Donckt, le marchand de Bruxelles, en offrait 1,500 francs, l'air dégoûté, mais guignant un bon coup.

— J'aime mieux le garder, disait le maître.

Le collectionneur Ravené vient un jour à l'atelier; il voit l'œuvre et demande le prix. Un ami souffle à l'oreille d'Alfred Stevens : 6,000 francs. Le peintre se risque à redire la somme; et cet homme généreux ne se récrie pas : il emporte la *Consolation*.

Stevens habitait alors rue Taitbout : il était marié; en 1858 il avait pris pour femme Mlle Marie Blanc, petite-fille de ce général Sausset auquel Abd-el-Kader rendit les armes. Les témoins de son mariage furent Eugène Delacroix, Willems, Alexandre Dumas fils et Bayard de la Vingtrie. Aucune vie ne s'ouvre sous de plus rassurants auspices. Stevens est un de ceux que la foule se montre aux Salons, au théâtre, dans les rues, en l'appelant par son nom. Son antichambre est remplie de marchands; il a le talent, le succès et le bonheur.

L'Empire alors est à son apogée : le goût universel des dignités, des honneurs et des titres signale une société éprise de grande vie décorative. Il y a des peintres aussi chamarrés que des généraux : quand paraît Meissonier, on le prend pour un ambassadeur. Le Paris des fêtes a l'air d'un gala perpétuel; on s'étourdit de musiques, de sauteries, d'amour, pour ne pas entendre les craquements sourds de l'édifice ébranlé.

Au Salon de 1861, le peintre a cinq tableaux; il ne se départit plus de la note moderne : le temps est proche où son titre de peintre de la femme sera corroboré par celui de peintre de la modernité. Il a rompu avec la tradition; il vit dans son siècle; il est passé au rang des créateurs; il a créé, en effet, un genre.

C'est un monde nouveau qui entre en scène : Stevens a ouvert sur la vie la porte de son atelier; dans une langue tendre et forte, il exprime l'amour, ses peines et ses joies. Une fraîcheur de main et de sentiment préside à tout ce qu'il fait. Sa production est servie par le métier le plus souple et le plus rapide. Il ne finit pas de peindre : il peint sans hâte et sans fatigue; il peint avec la sensibilité d'un homme pour qui peindre c'est vivre; et sa peinture arrive naturellement à la perfection. Il est un des peintres absolus qui ne semblent avoir travaillé que pour les parfaits connaisseurs. *Tous les Bonheurs, la Veuve, Mauvaise nouvelle, le Bouquet, Surprise, le Convalescent,* cette fois encore, s'égalent à des joyaux du plus clair orient.

Chaque Salon le montrait plus maître de lui, plus en possession des secrets de son art. Personne n'avait mieux le sens du tableau : celui-ci sortait de ses mains à l'état d'organisme complet, ayant sa construction, sa vie propre et sa plénitude.

Il fut question de décerner à Stevens une première médaille, mais des scrupules entravèrent ce dessein. On admirait sa peinture, on redoutait son genre; même les meilleurs esprits n'étaient pas convaincus que la vie moderne fût aussi de l'histoire. On avait bien plus peur encore de la place que la femme occupait dans son art.

Robert-Fleury, qui exerçait une dictature révérée, le pria de passer chez lui.

— Quand on a un talent comme le vôtre, lui dit-il, on ne traite pas les sujets que vous traitez. Voyez-vous, l'art, c'est de faire de grandes choses... Et puis, la femme, la femme, vous savez, c'est bien risqué. Promettez-moi de changer de genre et nous vous donnerons la médaille d'honneur.

— Gardez votre médaille, répondit Stevens; moi, je garde mon genre.

Il semblait que rien n'eût changé et qu'on fût toujours au temps où les casuistes voyaient dans la femme la cause de toute la détresse des hommes. Tout le monde heureusement n'avait pas les rigueurs du vieux petit peintre à calotte qui, dans le portrait de Bonnat, a l'air d'une sorte de concierge de l'idéal. La femme qui, pour les messieurs de l'Institut, déconsidérait l'art d'un maître, fut, au contraire, pour le grand public, sa séduction et le signe de ses prééminences. Un peintre lui dédiait son culte d'artiste de la même âme charmée qu'un quatrocentiste eût glorifié la reine des cieux.

Quand, après le Salon de 1863, où il expose une *Mère, Temps incertain* et *les Rameaux,* il est nommé chevalier de la Légion d'honneur, M. Walewski, ministre d'Etat, en lui remettant les insignes de l'ordre, pourra lui dire, au milieu des applaudissements de l'assistance :

— Recevoir une telle distinction avec l'approbation de ses confrères, c'est la mériter deux fois.

A distance, quand il s'agit d'un artiste de la valeur de celui-ci, ces signes

officiels de la considération générale semblent bien négligeables. Mais Stevens, avec quelques autres grands artistes de son temps, eut cette faiblesse d'aimer les rubans et les cordons presque d'une joie d'enfant. Je les signale sans y attacher d'autre signification que celle d'un hommage public envers un artiste indépendant.

La femme eut désormais dans l'art sa chapelle. Elle cessa d'être l'Ève nue, pour devenir l'Ève habillée; elle fut l'héroïne, l'idole et la victime; elle fut toute la femme qu'elle était dans la vie. Elle ne se montra pas ingrate d'ailleurs : elle, que son peintre avait remise en possession du royaume des cœurs, le récompensa en le menant vers la gloire.

Alfred Stevens entra dans les grandes collections. Il fut le peintre des gens du monde : il devint surtout le peintre aimé des peintres pour sa parfaite technique. On attendait à chaque Salon ses tableaux et quelquefois ils étaient vraiment les tableaux du Salon.

Sa production est égale, constante, nombreuse. Pourtant il n'abandonne rien qui ne soit définitif comme peinture et il trouve le moyen d'être en progrès sur l'avance qu'il a lui-même dans l'art de son temps. A cette époque il se préoccupe encore d'illustrer le sien de sujets. Il ne ressent point encore l'évidence que la peinture se suffit et qu'elle est à elle-même sa beauté, sa noblesse et sa finalité. Il a souci de l'intérêt particulariste et émotif de ses tableaux. Quand il fait *les Rameaux,* il semble vouloir répondre aux critiques qui l'accusaient de négliger l'émotion dans ses œuvres. La vérité, c'est que sa sensibilité est presque toujours discrète et contenue; il ne la souligne pas : on sent qu'il n'entend pas être dupe d'un entraînement. Il ne cessera pas de répéter par la suite qu'il est surtout peintre : il en a la sensibilité optique et tactile plutôt que sentimentale. Il arrivera alors un moment où il se détachera presque entièrement du sujet en tant qu'anecdote. Ou bien on le verra s'attacher à la nuance délicate d'un état d'âme ou d'esprit sans trop insister. Il en paraîtra demeurer ainsi bien plus dans les conditions d'un art élevé, si l'on considère que celui-ci ne peut que déchoir en condescendant au goût des mentalités moyennes pour le fait divers et les sentiments faciles. « J'ai faim, j'ai soif, donnez, dit Joubert : il y a là matière à une bonne œuvre, mais non à un bon ouvrage ». Déjà Voltaire avait écrit : « Quel mépris je ressens pour les artistes dont le succès est presque toujours dans le sujet! »

Les gens de goût étaient assurés de trouver chez Alfred Stevens la sensibilité réservée qu'ils aimaient eux-mêmes : c'était chez eux que le peintre avait ses correspondances naturelles; la distinction de son art et la sûreté de son goût personnel lui valurent d'être recherché surtout des esprits distingués. Il eut pour lui, dans la critique, les maîtres dont le jugement faisait autorité : Théophile Gautier,

Thoré, Mantz, Castagnary le tenaient pour l'émule et l'égal des beaux peintres intimistes de la Hollande du XVIIIe siècle. Il était l'un des peintres préférés des écrivains qui donnèrent le ton aux modalités de l'Idéal : Dumas, Flaubert, Feydeau.

On peut dire que, dès le moment où il s'est conquis lui-même, Stevens fait partie de la haute intellectualité de son époque. Dans ce Paris d'alors, qui se piquait d'être l'élite du monde, on le tient moins pour un étranger que pour un Parisien rallié : il vit en marge du monde officiel, fêté à l'égal des dignitaires de l'art, ces ordonnateurs des pompes spirituelles de l'Empire. La dictature rageuse d'un Meissonier l'applaudit : on commence à l'appeler l'un des artistes du siècle. Ses « petites femmes » n'inquiètent plus la moralité publique; si quelques esprits tracassiers s'obstinent jusqu'au bout à renifler un fumet suspect de vie galante dans son œuvre, ce reproche ne fera, par antiphrase, que mettre mieux encore en lumière toute la réserve volontaire qui la limite du côté des bienséances. Jamais le peintre n'adhérera aux licences d'un Rops et même, littérairement, il répugnera aux témérités d'un Zola. Il demeure, par ses racines, pris dans la notion bourgeoise des convenances sociales.

Le régime, du reste, était sévère quant à la moralité du livre et de l'œuvre d'art. La morale sévissait d'autant plus rigidement que les mœurs étaient plus dissolues. En condamnant Flaubert, Baudelaire, Cladel, une magistrature étroite et sectaire croyait flétrir le contre-coup de la corruption publique dans la littérature.

Alfred Stevens, en réalité, exprima l'aspect le moins dangereux de la féminéité dans la seconde moitié du XIXe siècle. Bien plus qu'il ne peignit la courtisane, être spécialisé par sa fonction sexuelle, il inclina à peindre la femme élégante, mondaine ou bourgeoise. Si çà et là, mais rarement, le geste, l'attitude, l'air de tête, le regard décèlent un sous-entendu de provocation et de perversité, généralement c'est la décence et la retenue de l'honnête femme qui prévalent. Stevens, dans sa comédie amoureuse, est un moraliste qui accepte de ne point se départir de la moralité courante. Il ne prend du siècle que les licences permises : il n'emprunte à l'Empire qu'un certain type général d'élégance, de frivolité et d'égarement amoureux. L'homme, sans doute, n'est jamais loin; mais il ne faut le chercher ni dans le lit ni dans le placard. En des toiles de si belle tenue d'art, même le sentiment ne consent pas à déchoir : si la dame a un amant, elle l'a pour l'amour et il en devient presque légitime.

Le peintre s'est donc interdit certaines investigations secrètes : quand il fera le *Far-niente,* de la collection Leroy, ce bon morceau de peinture où concertent, sous le nuage léger des mousselines, des roses et des jaunes admirables, il se défendra d'avoir songé aux « Femmes damnées » selon le rite licencieux et mortel d'un Baudelaire. « Un jour, chez la princesse Mathilde, me dit-il, j'avais vu Mme de Pourtalès et la princesse de Metternich fumant des cigarettes. J'avais été frappé d'un joli éclairage et de la couleur des robes : j'en fis le sujet de mon tableau sans penser à autre chose ». N'est-ce pas un peu là comme le signe général de la production du peintre? Pour obtenir l'aspect complémentaire, il faudrait alors se tourner vers l'art d'un grand artiste irrégulier, d'un Félicien Rops. Mais une préférence peut n'être pas exclusive : lorsque le maître aborde l'inconnu redoutable de l'amour, il fait ses *Sphynx* et il s'en dégage tout de même une conjecture troublante d'animalité passionnelle où, sans se départir des bienséances consenties, il laisse pressentir les témérités amoureuses.

L'Exposition Universelle de Paris, en 1867, fut pour Alfred Stevens une date éclatante; c'est toute une part de son œuvre qu'il y envoie et ce sont presque autant de chapitres de la vie du jour. L'esprit a mûri : il envisage plus largement les choses; son sens du tableau aussi s'est élargi; il incline à des concepts où se perçoit la correspondance des variations du goût et des modalités de l'esprit avec l'habitation, le mobilier et la toilette. Sa sensibilité définitivement s'est éveillée à la répercussion des ambiances.

Théophile Gautier disait des noms de ses tableaux qu'ils étaient des idées. Peut-être, en effet, si l'on considère que quelques-uns, comme un parfum concentré aux parois d'un flacon, exprimèrent l'essence d'une mentalité courante. *L'Inde à Paris,* un petit miracle de composition originale et équilibrée, faisait entrevoir le changement des élégances spirituelles survenu avec cet art exotique, étrange et merveilleux, qui éblouissait de ses feux l'Occident. *La Parisienne* aux jolis yeux lumineusement fixés sur l'énigmatique beauté d'une ciselure d'ivoire, disait bien l'attrait soudain dont s'étaient épris les esprits pour le bibelot rare et coûteux. Lui-même le collectionne, le propage et l'exalte : quand il s'installera dans son petit hôtel de la rue des Martyrs, il mettra celui-ci sous la garde des dieux chimériques, joie et terreur des théogonies.

Nul cependant ne sacrifia moins à la curiosité pure : il fait avant tout de la vie; son art, qui se sert du bibelot, ne consent pas à en être lui-même. Même quand il peint des laques, des soies fleuries d'ibis et des potiches rares, ce n'est là qu'un accompagnement à la beauté. Il y a en lui un poète plutôt qu'un commissaire-priseur, et ce poète est bien le frère des autres qui chantèrent la femme. Avec l'héroïne orageuse de *la Rentrée du monde,* on est bien près de Musset. Le visage, sous la double lumière du crépuscule matinal et de la lampe brûlant sous le globe d'opale, exprime une beauté maléfique et enflammée où se conjecture un étrange mystère d'amour. Celle-là est bien de la famille des amazones : tandis que, d'un geste machinal, elle fait sauter ses bracelets, ses prunelles s'exacerbent d'orgueil, de conquête et de haine. La toile eut ce contraste imprévu : une vierge dans une vapeur d'aurore, *le Printemps!* C'est la strophe d'or des illusions; le vent chuchote des mots captieux; le ciel, lamé d'argent, par avance se pare des diaphanéités d'une robe de fiancée; toutes les fleurettes du gazon sourient. Comme dans les poésies de Mme Desbordes-Valmore, un ange, l'ange gardien des jeunes filles, laisse tomber sur celle-ci une larme de rosée, pensant au jour des déceptions prochaines.

Le Peintre et son Modèle, au Musée de Bruxelles, le représentait lui-même assis sur le divan et écrasant une cigarette entre ses doigts, tandis que le modèle, un long et serpentin corps de femme en robe jaune d'or, essaie devant lui le mécanisme savant des poses.

Un très indéniable chef-d'œuvre, un des cent ou deux cents que le XIXe siècle légua au XXe, ce fut *la Visite* (collection de Mme Ve Cardon) : sur un fond de paravent arabesqué d'or, la fraîcheur nacrée de deux dames, l'une debout, en chapeau, drapée dans un châle de cachemire et la bouche avivée d'une touche de vermillon; l'autre assise et l'écoutant, les yeux perdus devant elle. Rien de plus simple, pas même une action, à peine un sujet, et c'est de l'art absolu parce que c'est l'absolu de la vie. Nous sommes ici dans de la beauté, au cœur même du siècle : c'est tout le charme d'une certaine femme du temps et c'est, dans son expression générale et par extension, toute la femme de ce temps. On la sent modelée dans du désir, de la sensualité et de la caresse : elle a sous la robe la forme d'un bijou ciselé; sa chair potelée, macérée d'onguents, se ointe de matité ambrée, comme toutes les carnations dépouillées et gardées fraîches à l'ombre. Après quarante ans, l'œuvre éveille toujours le même charme émerveillé. Il semble que les années à mesure la rafraîchissent de cette part d'éternité qui déjà a commencé pour elle et qui sans doute ne finira qu'avec le tableau même. Je pense à celui-ci comme à un très pur bonheur qui se renouvelle par le seul énoncé de son nom en moi.

La Matinée à la Campagne, la première en date, semblait lui faire la

réplique avec son tête-à-tête de deux dames assises sous une véranda. Le pesant été brochait de feuillages ombreux les hautes clartés du ciel. Un frisson de lumière, comme l'attouchement d'un doigt, se posait sur la chair détendue des visages. C'étaient deux amies, comme les dames de *la Visite,* et elles faisaient là, sans entraînement, la chose habituelle qui, de tous temps, constitua le fond de la vie des femmes, aux harems asiatiques aussi bien que dans nos salons d'Europe. Elles se voient, se causent, se plaisent ou se déplaisent sans presque y attacher d'importance, par besoin simplement de parler, de s'occuper des autres et d'elles-mêmes, de livrer carrière à la ruse, à la médisance, à la félinité qui sont en elles. Ce sont ici des oisives, des créatures de luxe, des bourgeoises, des patriciennes, comme on eût dit autrefois. Il y en a d'amoureuses et de familiales; mais toutes ne pensent qu'à leur amant, à leur époux, à leur enfant et ainsi elles pensent encore à elles-mêmes; chacune est le centre d'un monde d'amour-propre, de satisfactions personnelles, d'égotisme exquis et féroce d'où est exclu le reste de l'univers. Peut-être elles ont de l'esprit, mais on ne le sait pas. Aucune ne sourit; elles semblent craindre de plisser le joli émail uni de leurs peaux. Toute l'insignifiance de la vie de la femme « comme il faut », partagée entre le couturier, les visites, le théâtre, le bal, s'inscrit ici avec une si nette évidence que, de la part d'un autre peintre, on pourrait croire à une sorte de parti pris cruel. Celui-ci les prend comme elles lui viennent : il n'y a rien en lui d'un moraliste morose et désabusé. Au contraire, on inclinerait plutôt à croire qu'il a pour leur frivolité une indulgence jamais lassée. Une femme joliment habillée est, pour son sens de la grâce moderne, un chef-d'œuvre vivant qui défie le rythme des grandes plastiques antiques. Rien qu'à être, sous un chapeau artistement croqué, l'aimable chose de vie qui émane en fumet capiteux, elle a à ses yeux tout l'esprit qui vient du rythme, de l'allure et de la peau. Et elles sont là à l'infini dans son œuvre qui font le geste charmant de ne rien faire, mais délicieuses, désirables, toujours prêtes à se laisser aimer.

Avec *Miss Fauvette, la Duchesse, les Fleurs d'automne, la Confidence, la Bonne lettre,* on rentrait dans l'ordre des sujets se rapportant à l'anecdote et au sentiment, pages du roman de la vie quotidienne, en soi-même souvent négligeables, mais dont la technique avait fait de petites merveilles de coloris et d'expression.

Le Bain soudain s'attesta la révélation d'une orientation imprévue. La palette, déjà si claire et si fraîche dans ses tonalités grises, avait ici trouvé le moyen de se clarifier encore. Il n'y eut rien de haussé dans la clef coloriste et cependant toute la gamme en sembla renouvelée. Il avait suffi d'un affinement de la vision : à la place d'un jeu concerté de la couleur, on eut la limpidité du

jour naturel. Un air mat, gris-cendré, d'une qualité égale et légère, reniait la lourdeur que, même sous les mains les plus souples, garde le ton appuyé et fort. Et c'était, dans une atmosphère pulpeuse, fleurissant aux parois du marbre, une chair pâle, nacrée, toute perlée de moiteur. En un entr'acte de l'habituelle comédie mondaine, la jolie dame de *la Visite* ou telle autre faisait tomber le délicat mystère de ses robes et s'apparaissait à elle-même dans sa beauté nue. Le morceau était merveilleux de texture, de modelé simple, de vie poreuse et sanguine. Aux moires tremblantes de l'eau se devinait la fuite d'un corps souple et gras, révélant chez le peintre de ce nu imprévu le même technicien parfait qu'il était dans la figure habillée. De la vasque, par dessus la détente heureuse de la personne physique, émergeait un visage aux yeux froids de pierreries. C'était le sphynx impénétrable et muet auquel les hommes servent la pâture; c'était la « dévoreuse de cervelles » et il avait raison, l'homme d'esprit qui, en le voyant, s'écriait :

— Pourvu qu'elle reste dans son cadre!

Alexandre Dumas venait de finir *la Femme de Claude :* il en envoya au peintre un exemplaire avec cet hommage : « Mon cher Stevens, nous étions deux à peindre le monstre ».

Alfred Stevens fut nommé officier de la Légion d'honneur et il obtint la première médaille à l'unanimité. Ce fut Leys, son aîné, qui eut la médaille d'honneur.

La femme permit à Alfred Stevens d'exprimer un des aspects immédiats de la vie voluptueuse et élégante sous l'Empire. Elle n'a rien à voir, chez lui, avec une mentalité supérieure : il n'en est pas une en qui se puisse conjecturer la compagne du philosophe et du poète. Elle s'adapte à l'âme spirituelle, amusée, gouailleuse de cette grande commune moyenne des hommes d'alors pour qui le règne fut une sorte de noce de Gamache, ruée aux plaisirs et aux sensualités que peut payer l'argent.

Sans doute nous sommes trop près encore pour juger de cette période à travers ce qu'elle laissa d'ombre et de rayonnement diffus. L'éclat des lustres, trop fixement regardé, se résoud en une obscurité éblouie où on voit mal. Certes, il y eut, dans cet état social inouï, d'une civilisation effrénée, brutale et délicate, d'immenses activités également dépensées pour le bien comme pour le mal. L'Empire mit à préparer secrètement les moissons de l'Idée, un peu de la fièvre qu'il apportait à ses

curées. Mais peut-être l'indignation courroucée d'un Hugo renouvela à son égard la dénaturation infligée par Juvénal à la Rome des empereurs. Nous regardons toujours tourbillonner aux vitres des Tuileries, sous les plafonds enflammés de l'Histoire, les ombres valsantes de cette cour qu'un vertige acheminait en sautant vers un gouffre. La grande camarilla héroïque du premier Empire, elle, avait dansé, aux bras des centaures, des nuits de gloire et de conquêtes rythmées par le grondement du canon et illuminées des éclairs de la mitraille. 1870 fut, pour l'autre, l'aube sanglante et boueuse du réveil.

Dans des pages comme celles-ci, consacrées à l'étude d'un grand artiste et des attaches qu'il eut avec son siècle, un écrivain peut bien, au surplus, n'envisager une époque que dans ses rapports avec l'art. Justement l'importance d'un peintre comme Alfred Stevens se mesure à ce qu'il fut pour son temps. Il arrive au moment qu'il faut pour nous laisser de celui-ci une somme de documents où plus tard se reconstituera une part essentielle de sa vérité historique. Il est, en effet, on ne saurait trop y insister, un peintre historique par la répercussion d'une mentalité définie dans ses tendances et ses modalités d'art. Sa race, cette impressionnable souche flamande des maîtres en qui de tout temps se refléta l'âme générale du monde, le prédispose à des assimilations rapides : il va à Paris; il n'y reste d'abord qu'un temps; ses racines sont restées là-bas en terre natale et le rappellent. Mais l'autre part de sa vie s'est reconnue à des signes et l'oblige à suivre sa destinée. Il revient se fixer dans la grande ville où l'a précédé son aîné Joseph, y prend pied, y vit de cœur et de sens l'initiation nécessaire à son rôle prochain d'éveilleur d'art. Quand il sera sorti de la période de la recherche, personne ne doutera plus qu'il ne soit né pour peindre un temps où la femme est la suprême idole. Elle y règne dans les cœurs et dans l'Etat; elle préside aux assomptions du régime en attendant qu'elle préside à ses déchéances. Tout se soumet à ses sorcelleries : elle est Phryné, elle est Aspasie, elle est Circé. C'est l'heure éclatante où une impératrice songeait au plaisir de la France en lui montrant les plus belles épaules qu'on eût vues depuis Marie-Antoinette. Celle-ci était restée son idéal : « mon type », disait-elle; et elle l'imitait dans ses folies, ses dépenses, son goût d'idylles, avec le regret de ne pouvoir l'imiter dans le genre de sa mort. Elle se plaisait à dire qu'elle eût voulu finir comme elle, dans son besoin d'apparaître vraiment une royaliste. Napoléon la jugeait assez sotte et parlant du haut d'une tête légère et jolie qui, du moins, devait lui demeurer aux épaules. Il y a de lui un mot plaisant à Garnier, l'architecte de l'Opéra, le jour inaugural où les pouvoirs, venus en pompe, acclamèrent cette allégorie en or et en marbre de l'Empire. Comme la souveraine avec étourderie faisait remarquer que l'édifice manquait d'un style connu, une voix souffla dans le dos de Garnier :

— Ne prenez pas attention, elle ne s'y connaît pas.

C'était l'Empereur.

A la Cour, l'étiquette n'empêchait pas la licence des paroles : elle n'était que le reflet de celle qui régnait au dehors dans les mœurs. Si, aux Tuileries, on s'observait encore, on se dédommageait à Compiègne, dans ces « Compiègnes », comme on disait des réceptions de l'impératrice, et qui se composaient de séries d'invités qui chacune demeuraient quatre jours au château. Il y eut tant de monde une certaine fois qu'il fallut loger le peintre Couture dans les combles. Comme Eugénie lui demandait s'il était satisfait du logement qui lui avait été réservé :

— Je m'y suis trouvé d'autant mieux, répondit ce peintre d'esprit, que ma chambre m'a rappelé la mansarde où j'ai fait mes débuts artistiques.

Les après-midi se passaient en charades, petits jeux et tableaux parlants où les dames n'étaient pas toujours plus vêtues par en bas que par en haut. Une duchesse pouvait dire, sans offusquer personne, qu'elle aimait s'habiller en bête, en faisant allusion à ses fourrures. Une autre avait inventé ce mot fameux : « se mettre en peau ». Mérimée, Feuillet, Gustave Droz caractérisaient l'esprit licencieux et sentimental qui plaisait à ces grandes dames. Même les couturiers de celles-ci se piquaient de littérature, si elle paraissait hardie. On admira fort, dans un bal masqué des Tuileries, la Metternich sous la tunique et le zymph de *Salambô :* le costume était splendide et ne laissa rien à désirer.

Mais à côté de cette Cour, il y en avait une autre où l'on ne se mettait ni en peau ni en bête et où fréquentaient Dumas le fils, Flaubert, les Goncourt et Edmond About : c'était à Saint-Gratien, chez la princesse Mathilde. Alfred Stevens, qui était des dîners et des soirées de la princesse, était aussi des invités des Tuileries. D'ailleurs, à peu près tous les hommes de lettres et les artistes qui pouvaient faire la dépense d'un habit de cour recevaient une invitation aux bals officiels. Stevens n'oublia jamais qu'au bal donné par Napoléon III, en l'honneur du roi de Prusse, il put voir de près Moltke et Bismarck. L'extraordinaire puissance ironique de Bismarck l'impressionna surtout. Celui-ci passa une partie de la soirée à s'entretenir avec un des ministres de l'Empire : à peine il parlait et ce qu'il disait faisait balle dans le léger et mousseux caquetage de son partenaire. Stevens eut le sentiment qu'il s'était amusé à tirer de celui-ci ce qu'il avait voulu.

L'Empire avait conquis les arts et les lettres. On aimait ce régime facile et brillant qui payait en faveurs les complaisances qu'on avait pour lui. Le Boulevard était le lieu du monde qui passait pour avoir le plus d'esprit. Tout le Paris de la grâce, de la joie, du talent et de la gloire défilait là à l'heure de l'absinthe, des théâtres et des restaurants de nuit. Stevens en était une des figures les plus connues.

Ce grand abatteur de besognes ponctuelles et délicates, après une journée entière d'atelier et de modèle, trouvait le moyen d'être, aux cinq heures de Tortoni, un causeur amusant et parodiste, aux premières du Vaudeville et de l'Opéra-Comique un assidu et aux minuits de la Maison Dorée un soupeur qui, en s'attablant à côté des jolies comédiennes et des belles mondaines, songeait encore à ses tableaux. Il apparaissait là dans sa haute taille sanglée, le chapeau sur l'oreille, une rosette à la boutonnière, avec la crânerie martiale d'un de ces beaux chefs d'escadrons qui, entre deux batailles, après avoir chargé en Afrique et en Italie, revenaient se mêler aux parties joyeuses du Paris de l'esprit et des belles filles. Un soir, au théâtre, comme il passait, la porte d'une loge s'ouvrit. Un long froufrou de robe, un éclat de rire et l'amusante laideur hardie de cette gamine de Paris qui, par hasard, était Allemande et s'appelait Mme de Metternich, lui apparut. Le peintre, qui ne lui avait point encore été présenté, s'entendit interpeller et la princesse ensuite lui disait :

— Je sais un propos de vous : il paraît que vous m'avez trouvé du « chien », bien que des deux vous soyez le peintre de figures et non l'animalier. Eh bien, si cela vous va, je mets ma garde-robe à votre disposition...

Ce qui fut dit fut fait : maintes toilettes de la princesse posèrent pour les tableaux qu'il fit par la suite.

— Mon colonel, dans la rue lui disaient les camelots en faisant le salut militaire.

C'était, avec les rubans et les croix, sa faiblesse d'être toujours au port d'armes.

Je me rappelle d'un soir où, entrant avec ses frères Joseph et Arthur aux Folies-Bergère, il faisait se retourner toute l'assistance des fauteuils et des loges avec cette rumeur : « Les Stevens! »

Ce furent trois hommes de l'Empire et, on peut ajouter, trois des beaux hommes d'une époque qui aimait les grandes allures. Ils plastronnèrent en décor dans les soirs des Tuileries. Joseph à la fois était admiré comme peintre, hardi cavalier et patineur incomparable. Lui-même ne prenait guère attention à sa peinture : il n'en parlait jamais et ne reconnaissait que deux grands peintres, Rubens et Géricault. Ce singulier et paradoxal Joseph avait, par surcroît, l'originalité de détester les chiens qu'il peignait et qui lui avaient donné la célébrité. Il dut préférer à celle-ci la notoriété sportive qui lui valut d'être des familiers et des intimes aux Tuileries. L'Impératrice, qui aimait le patin, le choisit même pour un de ses deux partenaires attitrés. Comme il s'amusait à donner des leçons de patinage au petit prince, il lui arriva un jour de le tutoyer. La Maison de l'Empereur s'émut : lui seul, l'Empereur, rit beaucoup de l'aventure.

Il fut question à cette époque d'un grand tableau officiel où Alfred Stevens représenterait la Famille impériale et la Cour sur la glace. C'était vers 1868 : le tableau devait être payé 15,000 francs et le peintre fit de nombreux croquis; il commença même une grande esquisse. Mais se sentant peu fait pour ces sortes de commandes où l'essentiel est d'atteindre à la ressemblance, il préféra renoncer.

Arthur Stevens, lui, s'était fait marchand de tableaux, ce qui lui fut encore une occasion de faire de la critique d'art en action. Il avait un sens admirable de la peinture, servi par un esprit noble, élégant et sensible. Il fut un des hommes qui exercèrent l'influence la plus déterminante sur le goût des collectionneurs. Il aimait correspondre avec des princes, des plénipotentiaires, de hauts connaisseurs. Les lettres qu'il écrivait au prince Gortschakoff, au ministre de Belgique Van Praet, à tant d'autres, étaient médullaires et reflétaient la distinction d'un cerveau fortement cultivé et moderne. Il ne publia qu'un livre, signé du pseudonyme de Graham et où, sous le titre : *Salon de Paris, 1870,* il réunit des articles publiés dans *le Figaro.* Ce fut la louange des maîtres auxquels il avait consacré sa vie de zélateur, les Delacroix, les Corot, les Millet, les Dupré et son frère Alfred. Il aimait répéter : « Il y a trois primitifs dans l'art de ce temps : Corot, Millet et Alfred Stevens. »

La communion de tout temps avait été si parfaite entre Alfred et Arthur qu'on n'aurait pu dire lequel avait influé sur l'autre. Tous deux avaient les mêmes ferveurs. Alfred saluait en Corot un des plus grands peintres de tous les temps, et peut-être Millet lui dut d'avoir pu vivre enfin de sa peinture. Ce fut sur ses instances que M. Blanc, son beau-père, accepta de servir au maître de Barbizon des mensualités que celui-ci remettait en tableaux. Le souvenir d'une femme qui fut un cœur charmant et un esprit éveillé à la beauté, se place ici. Mme Alfred Stevens aimait l'art de Millet et ne fut pas étrangère à la convention qui assura cette existence jusque-là si précaire. Elle avait, par surcroît, le goût et le sens des délicatesses : on peut croire qu'elle exerça une influence favorable sur la qualité et les élégances de l'œuvre de son mari.

Après avoir habité un peu de temps rue Saint-Georges et rue de Laval, aujourd'hui rue Victor Massé, dans le petit hôtel où Salis devait installer le *Chat Noir,* Alfred Stevens avait transporté son atelier rue des Martyrs. Ce fut la période qui, dans la destinée de l'artiste, marqua l'apogée de la fortune et du talent. Ce peintre de la joie, de la jeunesse et de la grâce et qui avait peint les bonheurs et les

sensualités de la vie, connut là, pour son compte, les sécurités de la plus enviable existence. Un parc aux grands ombrages entourait l'habitation qu'une pelouse bordait, fleurie de corbeilles. Des enfants couraient par les allées, la fille et les fils du maître, la jolie et brune Catherine, Léopold, qui devait devenir un si beau peintre et Jean, le cadet à cette époque. Pierre n'était point encore né. Les claires verdures, les boules de métal bariolées de reflets, l'air frais, éveillé de la demeure, tout indiquait une heureuse maison de vie.

Un peintre continuait là la tradition magnifique des princes de l'art. La cour d'entrée franchie, on échappait à la rue, à la vie du dehors, et un cabinet, un coin enchanté s'ouvrait : on était dans le royaume léger du songe et de la chimère. A travers la soie des rideaux filtrait une mince lumière : doucement, comme du bout des doigts d'une fée, elle effleurait l'ombre où dormaient des nacres, des ivoires, des bronzes, des cuivres, des laques fleuries de lotus, de roses et de fleurs de pommier. La lumière ensuite glissait plus avant, le frisson d'une aurore ou d'un couchant, le jeu mobile d'un ciel dans une pluie d'été; et l'ombre elle-même alors s'éveillait. Des flores, des faunes, des géographies songeaient, immobiles, terrifiantes et puériles. Comme en un lieu sacré, un efflux d'encens et de reliques, l'odeur mystique des robes de prêtres, le relent froidi des brûle-parfums signalaient la présence obscure des démiurges antiques et éternels. Sur des trépieds, l'éclat de rire muet des monstres grimaçait, l'horreur confuse des cosmogonies injuriait le soleil, père des évidences. Tout un peuple énigmatique, aux plis des rideaux, aux feuillets des paravents, aux panneaux des armoires, se grappait, s'enroulait, prenait son vol vers le dessin d'orchidées des hauts ibis, se convulsait avec le courroux or et sang des dragons, parmi des jardins divins, ocellés de paons et de floraisons rares. C'étaient l'Inde et le Japon, dans une vision d'art et un goût de collectionneur. Il semblait que la fille de Tokio, aux yeux de jais, à la grâce sautillante de poupée, vous passât aux mains la clef qui livrait accès au gynécée de ses sœurs pâles d'Europe. Sur le seuil de l'atelier, les larges mains chaudes du maître ensuite se tendaient.

Rien, toutefois, ne demeura plus occidental que son art, parmi l'engouement qu'avait propagé la passion d'un Goncourt et des premiers japonisants. Certes, on avait découvert un monde et les bornes idéales en avaient paru reculées; mais, avec le bon sens précis qui lui venait de sa race, le peintre jugea qu'il y avait là un décor plus rare qui se pouvait approprier au charme de la femme, sans que rien, dans la femme même, en dût être altéré. Des paravents alternèrent leurs gerbes constellées sur les fonds du tableau; des hérons glacés d'argent et d'azur posèrent immobiles parmi d'illusoires paysages; on eut l'image et le reflet du cabinet

aux secrets enchantements; mais la femme, l'art et la peinture demeurèrent ce qu'elles étaient. Une maîtrise comme celle-là ne se change qu'en soi-même et selon l'accomplissement de la loi supérieure qui fait les maîtres tributaires d'eux-mêmes seulement. Alfred Stevens, qui avait passé à travers Terburg sans rien lui devoir, ne devait emprunter au Japon et à l'Inde que des images extérieures. Elles furent, pour ce peintre de la vie du jour, la ressource d'un détail heureux : on le vit bien dans *l'Inde à Paris* (Collection de M. Schleisinger à Bruxelles) et ses répliques, dans *la Dame rose, le Sphynx parisien* (du Musée d'Anvers), *la Visite*, de la collection de M[me] Cardon et celle de la collection Durand-Ruel, *le Masque japonais* et tant d'autres œuvres absolues. Un ivoire ciselé dans les doigts, un petit éléphant houssé de pourpre sur un tapis de table, la grimace d'un visage de bois peint, un châle des Indes, un Boudha ou la Déesse Kouannon sur une étagère lui suffirent à parer d'une nuance de modernité amusée et futile un coin de salon où, du même coup, pénétrait le goût soudain de Paris pour l'exotisme.

La distinction et la qualité du talent, à travers un labeur considérable, se maintenaient égales, d'une maturité jeune et splendide. Il eut, rue des Martyrs, d'extrêmes bonheurs d'art : une vogue fertile et constante lui assurait l'Europe et l'Amérique. Ses toiles étaient une marchandise d'or que roulaient, vers des destinations lointaines, vers les pays des milliards, les paquebots. On contait le cas d'un gros marchand bruxellois montant la garde à la porte de l'atelier, de peur de surprises. Petit et Van der Donckt étaient les puissances avec lesquelles il traitait. Il fut, dans ses bonheurs de vente, presque l'émule d'un Meissonier, payé, comme on sait, au prix des plus somptueux joyaux. On admira qu'à travers une fortune si rare, il conservât sa belle main indéfectible.

Il venait dans l'atelier une petite cour de comédiennes, de grandes dames, de connaisseurs, de poètes et d'artistes. Les femmes naturellement étaient là comme chez elles. Baudelaire, correct et rasé à l'imitation d'un acteur ou d'un clergyman, arrivait lire ses traductions d'Edgard Poé. Manet montrait quelque assiduité : il avait peint *le Guitarrero* (1861), *l'Enfant au chien* et *le Déjeuner sur l'herbe* (1863). Il avait vu Hals, Ribera et Goya. Sa vision du jour naturel, si extraordinaire par la suite, n'avait point encore abouti à ses suprêmes clarifications. Il admirait la technique brillante et spontanée de Stevens; il n'adhérait pas à ses théories. Un jour il vint peindre dans le jardin de la rue des Martyrs le même motif qu'avait peint Stevens. Sans doute les contemporains durent trouver intéressant de les voir aux prises dans leurs entretiens sur l'art, l'un, massif, sanguin, souriant à travers ses coups de gueule, l'autre pincé, acide et combatif. Justement Alfred Stevens venait de faire *la Femme au bain*, d'un si clair frisson de vie. Manet, en 1869,

donna *le Balcon* en attendant *le Portrait d'Eva Gonzalès* (1873), *la Dame à l'Éventail* (1873) et *le Bar des Folies-Bergère* (1882).

D'un éclat de rire, d'un bruit de soies froissées, de la voix d'un Dumas jetant un de ces mots qui faisaient le tour des journaux, la rumeur profonde de la grande ville entrait. La fièvre, le petit vertige qui tournait les têtes agitait l'air autour du chevalet où tranquillement, à pinceaux sûrs, le maître peignait une de ces femmes qui étaient le rythme et la grâce des Salons. Il ne s'arrêtait de peindre que pour griller une cigarette, mêlé un instant à la curiosité de cette vie de Paris qui passait.

Tout d'une fois ce fut la grande débâcle, les aigles trahies, l'Empire frappé au cœur, Paris se refusant à mourir. La France réclamait des bras : on fut des soldats et des héros comme on avait été des poètes et des artistes. Regnault, d'une balle, perdait la vie et le génie. Alfred Stevens se sentit bien alors le fils de la patrie martyre. Il écrivit à Arago, maire de Paris, pour obtenir un fusil. Sa lettre est un cri tragique et filial : l'histoire la retiendra. La voici telle que la publia Etienne Arago dans *L'Hôtel de Ville de Paris, au 4 septembre et pendant le siège* :

MON CHER CITOYEN MAIRE,

Je n'ai pas voulu quitter Paris au moment du danger. Je me suis fait inscrire dans la garde nationale, 6e bataillon, 7e compagnie; mais on n'a pu me donner un fusil, je vous demande de me rendre un grand service. Pouvez-vous me faire avoir un chassepot afin d'aller faire mon service sous les murs de Paris?

Je suis à Paris depuis vingt ans; j'ai épousé une parisienne, mes enfants sont nés à Paris, mon talent, si j'en ai, je le dois en grande partie à la France; vous le voyez, j'ai le droit de vous aimer et d'avoir, comme vous, la rage au cœur contre ces barbares éclairés au gaz.

A vous de tout cœur, mon cher Maire.

ALFRED STEVENS.

Et Arago ajoutait :

Quelle leçon infligée aux artistes français qui allaient peindre, chanter, gagner de l'argent à l'étranger, pendant l'invasion de Bismarck! Celle de Brunswick n'en avait pas vu un seul déserter la Patrie...

Les uhlans blancs passèrent sous les victoires mutilées de l'Arc; mais Paris ne mourut pas. La trombe dispersée, on boucha les trous de l'hécatombe avec une France nouvelle. La terre et la race travaillèrent à produire du pain, de la vie et du génie.

Le petit hôtel de la rue des Martyrs se rouvrit; le peintre se remit à ses chevalets; jamais sa main n'avait été plus légère. Mais tout de même quelque chose autour de lui restait changé : là-bas, avec les barbares, ainsi qu'il les nommait, était parti l'éclat de rire de la grande orgie. A l'arçon de leurs selles, les hauts Germains roux avaient emporté le spectre enrubanné de l'Empire. L'Idole, du moins, survécut à l'époque qui si follement l'avait aimée : la mode, le rythme extérieur peut bien varier, mais l'amour ne meurt pas, ni la femme. On la vit qui, avec des mains de charité, pansait les blessures qu'elle avait faites.

Le peintre toucha à la maturité et à sa grande maîtrise. Il avait commencé par l'anecdote, le sujet romantique et sentimental, *l'Homme d'armes, le Mercredi des Cendres, la Mendicité tolérée, les Voleurs*. La seconde période correspondit à l'avènement de la femme : *Chez soi, la Jeune fille lisant, la Visite, la Consolation, Tous les Bonheurs*, etc. C'est le temps du Stevens de la crinoline et des premières modes de l'Empire. Avec *l'Inde à Paris* se catégorise l'ère des paravents et du bibelot japonais; il peint alors l'inégalable *Visite*, de la collection Cardon, et l'exquise *Dame rose* (Musée de Bruxelles), nuage de gaze où du rose de la jupe en transparence, toute la chair semble s'être rosie d'un ton d'aurore. C'est vers cette date aussi qu'il termine *la Rentrée du monde, la Dame en blanc, le Sphynx parisien, le Farniente* (galerie Leroy), *la Femme en jaune*, de la collection Guasco, *la Psyché*, et cette autre petite merveille de la collection Cardon, *Remember*, la femme aux cheveux jaunes et aux yeux verts, fringante et lascive au craquement de son corsage, avec la taille irritée d'une guêpe, la cambrure d'une amazone et presque, aux plis longs de sa jupe bouton d'or, la demi-nudité moulée d'une courtisane, un chef-d'œuvre, certes! Cà et là les fonds sont encore un peu assombris; il n'aborde résolument la claire et légère pénombre qu'à l'époque où il peindra ses femmes au bain, où le même modèle savoureux lui posa, dans un demi déshabillé, l'exquise chair palpeuse et brillante de *Regrets et Souvenirs*, où il prodigua la clarté, la fraîcheur et la joie dans *l'Accouchée, le Masque japonais, le Salon, la Tasse de thé* (collection Warocqué), *les Dames en visite*, à M. Durand-Ruel, *la Visite à l'atelier, la Fedora*. C'est la troisième période : il eut la fortune des très grands artistes de ne s'éterniser en aucune et de se renouveler toujours.

Un jour, Vanderbilt, venu à l'atelier, s'arrêta devant une toile au chevalet.

— Quel prix?

— Désolé, répondit le peintre; mais le tableau ne m'appartient plus : il est à M. Petit.

Le milliardaire, passant à une autre toile, refit la même question qui reçut la même réponse. Il se dépita :

— Toujours M. Petit!

Un roi du dollar, comme lui, eût bien voulu ne pas arriver après de simples seigneurs.

Avisant une dernière toile, encore au travail, il s'informa :

— Et ceci? Encore à M. Petit?

— Celle-là est à moi.

— Ah! très bien! Et combien?

— Cinquante mille, laissa tomber l'artiste.

— Alors elle n'est plus à vous, mais à moi!

C'était ce *Salon* où, dans l'ambre limpide d'une après-midi d'été, qu'on soupçonne blutée par de diaphanes rideaux, se pressait une petite assistance de jolies femmes élégantes aux toilettes claires, blondes, beige, havane, miraculeusement symphonisées.

Le peintre, pour étudier à mesure ses effets sans altérer les morceaux déjà peints, avait imaginé de se servir de plaques en verre qu'il posait par dessus la toile ou le panneau et où il essayait ses tons. M. Roux, le collectionneur, vit une de ces plaques et fut émerveillé de la fraîcheur que la touche gardait sur le verre. Il voulut s'en rendre acquéreur. En poussant un peu le travail, l'artiste obtint une variante du tableau de M. Vanderbilt. La plaque, déjà émaillée d'un bouquet de touches et pareille à un éclat de vitrail par-dessus le fond du panneau, se mit à vivre d'une vie propre, aussi souple, légère et brillante que l'œuvre originale. A la place de la texture serrée et du beau point de couture auxquels Stevens excellait, ce fut comme la faufilure à vives touches d'une riche matière de soie, d'argent et de chair. On le sent heureux, au surplus, du sujet et de l'accent qu'il y met. C'est la période des visites, des five o'clock qui s'appelaient encore des tasses de thé, des petits chapeaux bridés sous le menton et lissant des chignons haut torsés et de ce type de femme grasse, fraîche, blonde qu'il multiplia, toute la chair en fleur d'une nymphe de Rubens qui aurait troqué le hallier pour le monde.

En 1876, Léopold II commanda au peintre quatre toiles se rapportant aux quatre saisons. Elles eurent, au point de vue général de son art, une signification nette et définitive. C'était la nature en quatre tableaux : c'eût été du même coup les quatre saisons de la femme s'il n'avait plu au roi de ne posséder que des images de grâce, de fraîcheur et de jeunesse. Le peintre ainsi dut arrêter le cours du temps à l'automne, qui est plutôt l'arrière-saison et le déclin des splendeurs de l'été féminin.

On fut loin de l'habituelle allégorie.

Ces quatre saisons se proposèrent quatre femmes modernes, c'est-à-dire quatre ports d'humanité à la fois et quatre morceaux de notre cœur. Elles eurent la

beauté de leur âge et la première espérait, la seconde aimait, la troisième regrettait, la quatrième avait l'espèce de virginité vague et indéfinie de l'hiver. Chacune était préoccupée par le songe intérieur; la vie, qui s'allongeait pour l'une, déjà s'abrégeait pour l'autre ou bien elle planait immobile au-dessus du rêve comme un ciel de juillet. Ajoutez, par la pensée, l'homme à ces femmes; vous aurez quatre états différents de la vie contemporaine. L'homme en moins, elles restent comme la philosophie même de l'art du peintre; c'est qu'il s'y apparaissait à soi-même dans la plénitude de son sentiment de la vie et de l'œuvre peinte.

En variant par la suite ses figures, il demeurait encore fidèle à un sujet qui si heureusement l'avait servi. Il y a chez M. Sarlin, à Paris, une suite qui, comme celle-ci, est aussi le roman du cœur. Le peintre savait bien qu'il est des sujets où l'on touche de plus près l'éternelle nature, même si ailleurs on eut de plus vifs bonheurs de main.

En vérité, ce fut une belle leçon d'esthétisme moderne. Les quatre femmes des saisons étaient des aspects de la vie de ce temps : elles avaient une âme, une famille, une histoire, précises toutes quatre comme des portraits. Il semblait qu'on allait les reconnaître et leur donner un nom. Une seule demeurait perdue dans son rêve et son mystère, la petite vierge du *Printemps*. « Celle-là, écrivais-je, est un parfum, une clarté, un songe : elle ferait croire au bonheur, tant elle est pure, et doucement une larme monte du plus profond de nous à la contempler, chaste, innocente, naïve, au milieu du frémissement des choses. Memling a eu de ces tendresses immenses; aussi son nom vient-il naturellement à l'esprit devant cette sœur de ses vierges. La figure du *Printemps* est de celles qui ne périssent pas; elle raconte un fait éternel à travers une physionomie transitoire. Elle a la virginité de la première femme modifiée par le type moderne. Elle est de tous les temps et de notre époque. C'est un chant qui date des lointains de la création, mais merveilleusement interprété sur un instrument de nos jours. Elle correspond à cette Rebecca de la Bible au bord du puits, attendant le fiancé du destin; elle continue toutes les belles filles intactes de la légende et de l'histoire, et finalement elle est une des dernières vierges de la peinture.

« Cette gloire était réservée au peintre des femmes amoureuses : de la même main qu'il a pétri la chair sensuelle, grasse et désirable de ses Magdeleines, Alfred Stevens a fait la femme avant l'amour, c'est-à-dire la page sans tache où rien n'est écrit. Son œuvre est donc complet. »

Le feuillet tourné, c'est *l'Été*. Tout le printemps a fleuri. La marguerite que la vierge du *Printemps* tenait entre ses doigts, symbole des aspirations à l'amour, a fait place, dans les bras de la femme, à une gerbe de fleurs étalées. C'est le com-

mencement de cette maturité qui tout à l'heure se fera voir dans *l'Automne*. Les gourmandises de la vie font reluire ici la personne entière; le sang court plus vite; la peau a des frissons dorés et chauds; elle est comme un beau sourire dans la splendeur des jours.

Alfred Stevens sait choisir ses modèles : celle-ci a l'âge de l'amour et des sens; le baiser flotte à sa bouche; sa chair est moite, potelée et lumineuse. On sent que la vie ne l'a pas encore troublée; autour d'elle l'air est chargé de sensualités prometteuses. C'est l'histoire d'un cœur et rien ne ressemble moins à l'allégorie. Je crois bien, du reste, qu'il n'y sacrifia qu'une fois, c'est lorsqu'il peignit, pour la galerie Warocqué, *l'Amour nouveau*. Une femme, blonde comme le printemps sous ses voiles de deuil, s'y regarde, dans un miroir, renaître au désir des choses heureuses, tandis qu'un petit amour, des ailes au dos, soulève le tapis de la table sous lequel il s'était tenu blotti; c'eût été le caprice charmant d'un Fragonard si, à l'accent et à la modernité, ne se fût reconnu un rare et prestigieux Stevens. Le badinage galant n'est pas dans ses goûts. Il n'a ni le sourire pimpant d'un Chéret ni le rire diabolique d'un Rops. Ses femmes sont sérieuses, même dans l'amour : rien ne ressemble moins à la courtisane et à la fille entretenue, quoi qu'on ait dit. Quand plus tard, pour le Musée de Bruxelles, il peindra la dame en noir assise devant la mer, près de ses enfants, c'est encore une veuve, mais on sent bien que celle-là restera fidèle aux serments par-delà la mort.

Son art, toutefois, n'est non plus dans les larmes que dans le rire; il est à mi-chemin des sentiments excessifs. C'est la sensibilité des maîtres vraiment humains. Il ne l'étale pas; il peint la douleur sans la grimace; le spasme est à l'intérieur; ce n'est pas une comédie qu'il joue; il croit trop bien à la sincérité de ses personnages et de leur souffrance pour n'être pas sincère lui-même. Si quelqu'un, en regardant *l'Automne*, n'en a point ressenti l'évidence, s'il n'a point senti se communiquer le froid grandissant qui entoure cette désabusée, si dans ces pâleurs, ces yeux immobiles, ces mains crispées qui semblent vouloir arrêter l'agonie d'un cœur, cette bouche tordue au pli de laquelle expire un sanglot, il n'a point éprouvé l'accent d'une souffrance qui s'abandonne, c'est que lui-même n'était point fait pour l'amour. C'est bien là une femme qui a aimé, qui aime et qui en restera à jamais touchée; il semble que le livre qu'elle presse contre son sein est le livre même de sa vie : il est fermé et ses regrets peut-être lui viennent de ce qu'elle n'a pu le lire jusqu'à la dernière page. Aucune visée, du reste, à la littérature : c'est l'œuvre d'un peintre qui s'en défendit toute sa vie et pour qui la couleur est le mode de sensibilité essentiel. Elle est la clef de la symphonie et elle est aussi la clef des cœurs. Elle lui sert à suggérer l'état des âmes et de la vie.

Dans *le Printemps,* claire, candide, élyséenne, elle aurorisait d'un rose fleur de pêcher. Dans *l'Été,* une couleur de soleil et de joie, avec la robe éclatante, le rire de la bouche et des yeux, l'ardent midi des arbres, exprimait une illusion d'éternité. Mais dans *l'Automne,* le paysage, la robe, la pâleur mate d'un teint de brune concertent une tonalité sourde, des accords feuille-morte, une couleur de mélancolie qui devient la dominante du tableau.

Une telle réalité substituée aux conventions de l'allégorie était pour le temps une théorie encore hardie. Millet, ayant à peindre aussi les Quatre saisons, avait bien donné aux bergers de Virgile le visage des jeunes paysans de Barbizon, mais sans renoncer tout à fait aux mythologies. Alfred Stevens, lui, alla jusqu'au bout de son idée; en peignant l'alternance des saisons, il n'entendit peindre que des femmes et celles-ci à la fois furent les âges de la vie et les âges de la nature.

Seul, *l'Hiver* garda la moiteur capitonnée des boudoirs. Ce fut encore là le signe de ce bon sens et de cette logique foncière desquels il ne se départit jamais. Une femme des champs se risque dans la neige; mais c'est à peine si la mondaine effleure celle-ci du pied en descendant de voiture. C'est pourquoi la jolie image de *l'Hiver* est debout devant la psyché, en satin blanc, dans un appartement clair comme le givre.

En 1880, Paris voulut passer par la maison et le jardin où avait battu le cœur du peintre. On lui prit son hôtel et ses arbres : il eut en échange l'hommage d'une rue et d'un passage qui s'appelèrent de son nom.

Alfred Stevens emménagea alors dans le spacieux hôtel de la rue de Calais. Il n'exista plus de cabinet comme un temple léger à la chimère. Les dieux de l'Inde et du Japon émigrèrent au fond des vitrines et d'un corridor garni comme un musée. On pénétrait ensuite dans de vastes salons où les maîtres de Flandre et d'Italie étaient mêlés à des souvenirs d'enfance, d'art et de famille, car le maître de la vie amoureuse toujours resta fidèle au culte des reliques personnelles.

Peut-être, en pleine célébrité, éprouva-t-il la mélancolie des existences transplantées. Bien des choses avaient changé autour de lui; il ne s'était jamais consolé tout à fait de la mort de l'Empire. C'était le temps de sa jeunesse, de ses premiers triomphes, de cette splendide puissance de vie qui faisait retourner Paris quand il passait. La gloire, même à son méridien, ne prévaut pas sur le souvenir des heures

où, le cœur gonflé d'espoir et d'inconnu, on sent s'éveiller une destinée à travers le sourire charmé des femmes et le regard conquis des hommes.

Rue de Calais, c'est déjà le poids lourd d'un passé illustre et d'un nom qui ne peut plus grandir. Ce sont aussi les ennuis d'un train de maison compliqué, la mobilité de la vente et peut-être, après la longue passion de la femme, le désir inquiet qui, chez un artiste, se tourmente d'un autre amour. Quand, l'année même de son installation, le docteur Peter, son ami, constatant chez lui une sorte d'intoxication déterminée par les effluves respirés de la couleur, lui ordonna le séjour à la mer, il semble qu'il y eut là comme la joie d'un nouveau monde à découvrir. Il échappe à Circé, il fuit ses enchantements et se fuit lui-même. N'est-ce pas comme un symbole? Il part se reconquérir à travers les grandes caresses bourrues de la vague. Il se fixe à Sainte-Adresse. Il n'y séjourne d'abord que deux mois, qui lui sont payés 50,000 francs par Petit, et il y commence la série de ses marines qui firent une diversion si nouvelle à ce qu'on pourrait appeler son œuvre social.

Mais la femme a de merveilleux détours pour retenir ceux qui lui ont voué leur vie. Là-bas, devant les eaux bleues, c'est encore elle qu'il retrouve, ses appels, ses étreintes, ses robes, ses bijoux. Les houles impriment sur ses claires rétines d'onduleux tissus de soie déployés. En les peignant, il peint le frisson des étoffes et l'inexprimable délice voluptueux de la chair.

Dans la joie divine des heures imprécises, la mer a jusqu'à la courbe des hanches et des seins de la femme. Lui-même, en un tel mirage, éprouve le ravissement d'une possession entre le songe et le réel. Il demeure ainsi fidèle à sa destinée qui est de la peindre, même à travers ce qui semble l'écarter d'elle.

Pendant six ans, il subit l'étrange charme enivré. Chaque saison le ramène du Havre à Menton, peignant l'immense lumière rose et bleue. D'une grâce fluide, il évoque les matins du monde, au chant de sirènes. La séduction en est extrême. Aucune main ne fut plus souple et plus immatérielle : elle qui mania la pâte avec force, elle glisse, effleure, ne donne plus que l'impression mobile et fuyante d'un rêve. Rapide, électrique, d'autant mieux elle suggère le magnétisme inconstant d'un élément.

Ne cherchez point ici le pouls terrible de l'abîme qui bat chez un Artan. Un nuage passe, une ombre ternit l'émail lustré des flots. Personne ne s'inquiète pour les petites barques à l'horizon. On sent bien que, le grain dispersé, tout va redevenir clair, joaillé et riant. Même s'il peint la mer, Stevens ne peint que la grâce, le bonheur et l'amour. Chaque année, la mer renaît de l'éternellement jeune été comme la femme renaît elle-même du renouvellement de son sang. Il n'y a ni une vieille femme ni une mer d'hiver dans son œuvre, et celui-ci en garde un

sens d'unité plus parfait. Ses marines furent un bouquet d'harmonies qui charma et rafraîchit sa célébrité. Un subtil et haut artiste, Whistler, seul se rapprocha de cet art d'illusion et de volupté.

Cependant l'ancien amour, à chaque retour, s'éveillait. Il semble que la femme l'attende au seuil de l'atelier et d'une douce violence le ramène à ses chevalets. Il fait alors *la Fedora, Salomé, l'Atelier.* Finalement le charme féminin le reconquiert tout entier : l'appel des sirènes, dans les matins vaporeux de la mer, est désormais sans prise sur un cœur où la magicienne a raffermi son empire.

Il y a de Stevens un essai qu'il écrivit vers 1886 et où se trouve dénombrée la somme des vérités auxquelles s'est conformé son art. Le livre s'appelle : *Impressions sur la peinture;* il aurait pu s'appeler tout aussi bien le catéchisme du peintre. Rien ne ressemble moins à un traité ni à une déclaration de principes : c'est le substrat d'une vie de grand peintre concentré en de courtes et médullaires sentences. On le lira avec joie à la fin de cette étude.

Eh bien! c'est encore la femme, c'est encore elle qui se sent derrière chaque ligne, la femme qui, pour lui-même, fut la clef de son art et qui lui donna la clef de l'art de son temps. Elle lui ouvrit les seuils de la modernité et l'initia au secret de ce qu'il y a d'éternel dans le transitoire. Elle lui fut le sujet d'une peinture où se continuent avec indépendance les plus merveilleuses techniques des âges et lui persuada de peindre la continuité d'une tradition de beauté accordée à la jeunesse de l'Ève nouvelle.

Une généreuse et constante floraison est le signe de sa force tant qu'il habite la rue de Calais. Son art a l'éclat et la vigueur des heures méridiennes de la vie. La fortune prodigue à sa vanité amusée de grand peintre les honneurs auxquels se marque la considération des contemporains. Il est décoré comme un général : il est un des dignitaires de tous les grands ordres. Son nom s'ajoute aux huit ou dix noms qui ont l'autorité et le prestige universels. Personne ne conteste qu'il ne soit une des cimes de l'art contemporain.

Sa manière s'est encore élargie : elle s'accomplit dans une matière somptueuse et délicate; aucune technique n'est plus égale, plus solide et plus naturelle. Il peint à cette époque le tableau pour le tableau : il a le détachement de toute sentimentalité; il semble vouloir prouver que la peinture se suffit à elle-même. Un beau ton, en

effet, retentit à travers tout l'organisme; et le maître combine des accords somptueux, chauds et pleins qui suppléent à toute combinaison de faits et de sentiments. Les éléments de ses toiles lui sont fournis uniquement par la vie immédiate, dans un milieu quotidien et qui est souvent son propre atelier. On le vit, par surcroît, dans ce pur joyau de la collection Sarlin qui justement s'appelle *l'Atelier*. La part du sujet y est si minime que l'œuvre, pour des esprits superficiels, pourrait en paraître dénuée d'intérêt. Il n'y a plus vraiment ici que de la peinture, un miracle de peinture sereine, égale, sincère, plénière et qui vit sans penser à rien. C'est le triomphe d'un tel art de faire de la vie qui, à force même de n'être que cela, en devient si passionnément attachante que quoi que ce soit qui la soulignerait en détruirait l'unité profonde. Une figure nue non plus, chez les grands artistes de la beauté, n'a pas besoin d'être autre chose que du nu et c'est toute la genèse, c'est la vie universelle dans sa fleur humaine.

Chez Stevens, pareillement, la figure habillée participe de cette prédestination d'être une expression de la vie générale dans ses modalités sociales. Il lui suffit d'avoir passé une robe à Eve et cette robe la particularise dans la durée. Ainsi il demeure attaché à l'idée générale de la beauté à la fois et à l'idée particulière de cette même beauté envisagée à travers une époque déterminée.

Dans cet *Atelier* de la collection Sarlin, il y a trois femmes, l'une en noire, assise à gauche et venue en visite chez la dame en bleu, une peintre appuyée à un chevalet, tandis qu'à gauche, le modèle, la Salomé rousse du Musée de Bruxelles s'échoue au divan rouge en attendant la reprise de la pose. C'est tout et c'est absolu d'harmonie, d'intimité profonde et concentrée.

Je pense avec mélancolie qu'un tel artiste connut l'injure imméritée d'un reniement le jour où il espéra pouvoir mettre l'admirable expérience de son art au service de son pays. L'homme avait été prodigue, confiant et simple : il ne s'était point préparé par d'ingénieux calculs à se ménager une retraite pour les jours difficiles. Sa trempe vigoureuse, sa continue vaillance longtemps avaient différé l'heure où l'âme, reployée sur elle-même, conjecture le redoutable déclin. Il s'était dépensé sans compter; comme les puissants et les généreux, il avait donné la vie et le génie inépuisablement. Il avait peint la femme, l'amour et la mer; il avait peint la gloire

et la conquête dans les belles esquisses du *Panorama du Siècle* en collaboration avec Gervex. Et voici que tout de même un jour, dans une heure désabusée, il songe à l'avenir. Alors il se rappelle la patrie délaissée; il pense à ce Bruxelles natal sur lequel s'est reporté l'éclat de sa gloire et s'offre à prendre la direction de l'Académie des Beaux-Arts que la mort du sculpteur Simonis laissait sans titulaire. On ne voulut pas se souvenir; l'édilité refusa.

Il avait cependant donné la mesure de ses dons d'éducateur. L'atelier pour dames qu'il créa avenue Frochot avait été en son temps la plus belle école de Paris : des artistes exquises y apprirent un art lumineux, frais et précis, d'une sensibilité délicate et savante. On n'y était qu'une quinzaine comme on eût fait partie d'une théorie sacrée. Ce fut un épanouissement de rares et délicieux talents, cette Desbordes qui eut vraiment le génie de la peinture, le charme blanc d'une d'Anethan, la force délicate d'une Roth, le prestige d'une Georgette Meunier.

On ne devait pas se souvenir davantage le jour où des amis eurent l'idée d'intéresser le pouvoir au grand enfant prodigue, au bel artiste déjà vieilli, la main alourdie, cette main admirable qui avait peint la chair et l'amour. La destinée avait tourné; il avait quitté Paris; il était revenu habiter Bruxelles : il y séjourna deux ans. Il sembla qu'après un long exil, les attaches de la terre natale, plus vives à mesure que s'abrège la vie, l'eussent rappelé, avec un espoir émouvant de terminer ses jours au cœur de sa race, près des berceaux et des tombes. On eût souhaité que le pays, à cette heure confiante et douloureuse, eût eu, pour le peintre chargé d'ans et de renommée, plus que l'accueil simplement respectueux qu'on fait aux princes dans le malheur. La Belgique avait contracté envers Stevens une dette de reconnaissance et de justice. Nulle considération n'aurait dû faire oublier que le plus beau de ses peintres était aussi l'un des derniers de ses grands peintres vivants. Toute une tradition merveilleuse s'attachait à son nom, celle-là même par laquelle les nations ne s'en vont pas et jusque dans les siècles affirment le rang qu'elles s'assignèrent dans l'Idéal. Quand l'Histoire n'est plus qu'un fleuve aux limons épais roulant dans la nuit, des lumières de distance en distance éclatent par-dessus les eaux mortes : ce sont les âmes des poètes et des artistes. On émit le vœu que celui qui, de son cœur et de son cerveau, avait illustré deux patries, ne devait pas, à l'heure où prennent fin toutes les fêtes, où les lampes, par-dessus les coupes vidées et les roses effeuillées, commencent à s'obscurcir, reprendre le chemin de celle que l'art seul lui avait donnée.

Du moins d'ardentes sympathies s'efforcèrent de tempérer l'amertume de l'espoir irréalisé. Dans cette maison d'art qui fut le denier à l'Idéal d'un grand esprit, William, le troisième des fils d'Edmond Picard, réunit la fleur même de son œuvre.

Avec le goût sûr et le zèle chaud qui devaient lui faire réaliser d'estimables initiatives, déjà il avait formé, ou allait bientôt former, en ce palais dédié aux Maîtres, des assemblées insignes dont Rousseau, Millet, Decamps, Troyon, Joseph Stevens, Rodin, Eug. Smits, Alfred Verwée, Emile Claus furent les héros.

Alfred Stevens eut là l'une de ses heures de victoire les plus pathétiques. La ville et l'étranger affluèrent comme à une fête de grâce et de faste : ce fut l'émerveillement d'un de ces jardins d'amour où, aux pieds d'une reine de beauté, soupirait l'adulation passionnée des poètes et des amants. Elles étaient ici cent, toutes parées de volupté et de génie, déifiées par nos émois et nos adorations.

Joies d'un suprême triomphe où un peintre s'apparaît dans la pompe et l'orgueil de ses trophées! Les tristesses de la vie, pour un homme qui a gardé sa juvénile sensibilité, s'en trouvèrent allégées. Cependant la rumeur lointaine de Paris tout à coup se fit entendre, l'appel de la grande Circé, mère de toutes les autres. Là-bas était resté un passé merveilleux, là-bas était resté le cœur même de son art et de sa vie. Quand il quitta le Bruxelles où il avait trouvé un peu d'or et des hommages bien plus qu'il n'y avait trouvé des cœurs, il sembla fuir le véritable exil, celui d'un ingrat pays natal.

Paris lui réservait une Joyeuse entrée qui fut la rentrée joyeuse de son fils d'adoption, du prince spolié de son territoire naturel et qu'il avait investi d'un trône. L'Exposition de l'œuvre d'Alfred Stevens fut l'un des derniers fastes intellectuels de la fin d'un siècle. Une telle jeunesse, un charme si frais d'immortalité émanait qu'on crut découvrir ce que déjà le temps avait consacré.

Le Maître eut là, vivant, son apothéose. Si l'âge, vers ce temps, commença à fléchir ses puissantes énergies, il put s'enorgueillir d'avoir senti à son front le baiser d'une gloire qui, elle, n'avait pas vieilli.

Sa grande vie aujourd'hui lentement s'achève dans un rêve, soutenue par ses victoires, comme, après le premier Empire, dut s'achever, portée par les aigles, l'épopée de ces maréchaux qui avaient fait la conquête du monde.

ALFRED STEVENS

IMPRESSIONS SUR LA PEINTURE

RÉIMPRESSION TEXTUELLE DE L'ÉDITION ORIGINALE

PARUE EN MDCCCLXXXVI A LA LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES A PARIS

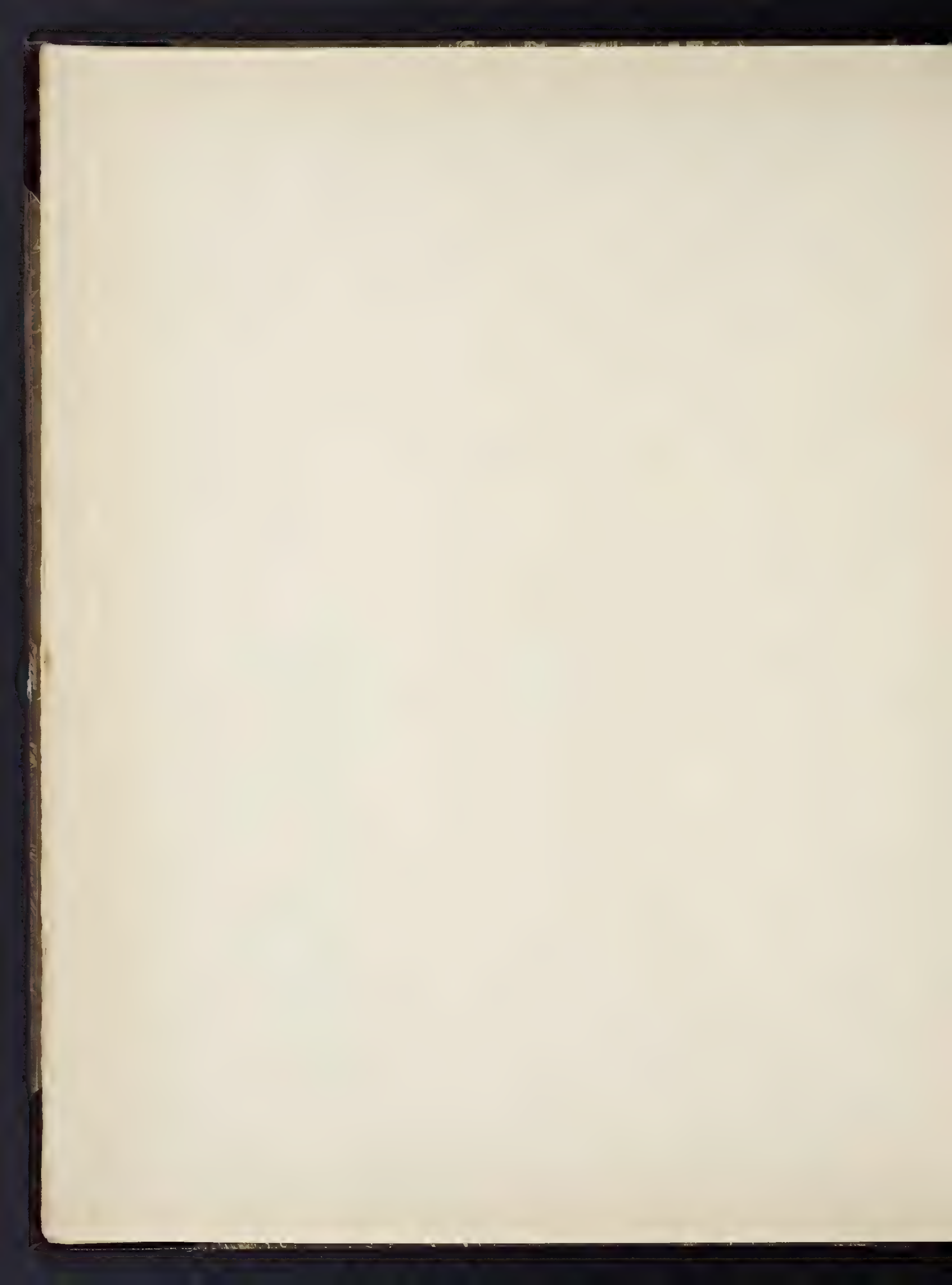


AVANT-PROPOS

J'ai souvent prêté, dans des conversations familières, à des peintres plus autorisés ou plus âgés que moi, 'quelques réflexions sur l'art, afin de les faire admettre plus facilement. Bien que n'attachant pas plus d'importance qu'elles n'en meritent à ces sortes d'improvisations, je me décide, sur l'avis de confrères mes amis, à en reconnaître aujourd'hui la paternité.

Je dédie ces pensées à la mémoire de Corot, en témoignage de mon admiration pour ce grand artiste, le plus moderne des peintres du XIXe siècle.

A. S.



IMPRESSIONS SUR LA PEINTURE

I

Il faut être de son temps, subir l'influence du soleil et du pays où l'on vit et de son éducation première.

II

On ne comprend bien son art qu'à un certain âge.

III

En peinture, il n'y a pas de phénomènes; les enfants prodiges, comme Pascal, Mozart, Pic de La Mirandole, etc., n'existent pas dans notre art.

IV

Il faut le plus possible apprendre à dessiner avec son pinceau.

V

Il n'y a pas de beau tableau sans belle coloration.

VI

La grandeur d'une œuvre ne se mesure pas à sa dimension.

VII

Il ne faut pas confondre les grands travailleurs avec ceux qui ne sont que des piocheurs.

VIII

Tout coloriste a le sens musical.

IX

Le peintre qui, en fait d'art, se croit un dieu, accuse une faiblesse.

X

Le succès trop généralement acclamé est le plus souvent réservé aux médiocrités.

XI

Il vaut mieux donner mince comme un ongle de soi-même que gros comme le bras de ce qui appartient aux autres.

XII

Tout est contraste dans la peinture, la couleur comme le dessin.

XIII

On n'est un grand peintre qu'à la condition d'être un maître ouvrier.

XIV

L'exécution est le style du peintre.

XV

En peinture, on peut se passer de sujet. Un tableau ne doit pas avoir besoin d'une notice.

XVI

Tous les sujets d'imagination, tous les caprices du cerveau, sont permis au génie. Chez le peintre de la nature, il n'y a que le vrai.

XVII

Il y a des talents qui offensent, parce qu'ils ont l'air de nous dire : « Voilà, ça y est ! »

XVIII

Les petits maîtres hollandais se font pardonner leurs défauts, parce qu'ils ont toujours l'air de vous dire : « J'ai fait de mon mieux. Que ne puis-je en savoir davantage ! »

XIX

Il faut formuler esthétiquement, et non imiter servilement.

XX

Un peintre, même médiocre, qui aura peint son temps, sera plus intéressant dans l'avenir que celui qui, avec plus de talent, aura peint une époque qu'il n'a pas vue.

XXI

Les costumes à la mode font sourire dès qu'ils sont démodés. Le temps seul leur rend leur caractère. Les mignons de Henri III qui nous intéressent, devaient sembler ridicules sous Henri IV.

XXII

Dans la modernité, le genre mondain élégant est celui qui excite le plus de critiques.

XXIII

Si vous peignez une figure blonde et que la femme de l'amateur soit brune, votre tableau court le risque de rester longtemps accroché dans votre atelier.

XXIV

La maturité de l'âge est plus difficile à peindre que l'enfance ou la vieillesse.

XXV

Un buste de Donatello est aussi éloquent que le Moïse de Michel-Ange.

XXVI

La Victoire de Samothrace du Musée du Louvre, sans tête et sans bras, est tout aussi héroïque que le bas-relief de Rude sur l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile.

XXVII

J'aimerais mieux avoir peint quatre vessies et une palette comme Chardin que l'Entrée d'Alexandre à Babylone de Lebrun, le peintre officiel de Louis XIV.

XXVIII

Les peintres « à ficelles » se font tout de suite admirer, mais cela ne dure jamais bien longtemps.

XXIX

Un peintre ne doit pas vivre de ses souvenirs; il doit peindre ce qu'il voit, ce qui vient de l'émouvoir.

XXX

Plus on s'élève dans l'art, moins on est compris.

XXXI

Notre époque a une tendance à revenir aux primitifs et à s'éloigner des maîtres compliqués.

XXXII

Plus une chose est belle et distinguée, plus elle est difficile à peindre.

XXXIII

Du moment où le peintre a une grande âme artistique, la tortue devient aussi intéressante que le cheval, beaucoup plus difficile à exécuter, l'âme du peintre donnant sa marque de fabrique à toute chose.

XXXIV

Il ne faut pas se hâter d'élever une statue à un homme. Ne nous hâtons pas non plus d'introduire nos maîtres au Louvre. Le temps seul est un classificateur impeccable.

XXXV

Dans les tableaux représentant des animaux, la vache et le mouton ont toujours atteint des prix plus élevés que le cheval. On les aime, en général, sans les étudier. Le cheval trouve des connaisseurs et des critiques où l'art a fort peu de chose à voir.

XXXVI

Peignez une femme du temps passé, le public et les artistes eux-mêmes auront pour ce tableau des indulgences qu'ils n'auraient pas pour une figure moderne.

XXXVII

On ne juge équitablement un tableau que dix ans après son exécution.

XXXVIII

La peinture de chevalet est la plus difficile à faire.

XXXIX

Un peintre travaille constamment, même en dehors de son atelier.

XL

Notre siècle compte plus de grands peintres de paysage que de figure.

XLI

A talent égal, le peintre de figure est supérieur à celui qui s'exerce dans tous les autres genres.

XLII

Les peintres racontant leur temps deviennent des historiens.

XLIII

Il est plus difficile de mettre de l'air dans un intérieur que de faire du plein air.

XLIV

Géricault a été vivement influencé par son temps et n'a raconté que ce qu'il voyait. Il a donc parlé avant Courbet.

XLV

Les anciens n'ont presque jamais peint une autre époque que la leur. La Bible est l'histoire du cœur humain, et ils ont presque toujours interprété les sujets avec les costumes de leur temps.

XLVI

Plus on sait, plus on simplifie.

XLVII

Malheur au peintre qui n'obtient que l'approbation des femmes.

XLVIII

Il faut savoir peindre une moustache poil par poil avant de se permettre de l'accuser d'un seul coup de brosse.

XLIX

Combien de jeunes peintres mettent la charrue avant les bœufs.

L

On peut juger de la sensibilité d'un artiste par une fleur qu'il a peinte.

LI

Tout peintre qui ne sait pas enlever un citron sur une assiette du Japon n'est pas un coloriste délicat.

LII

La main a une expression qui appartient à la physionomie.

LIII

Ce qui a été vite fait est vite vu, à moins que la dextérité ne soit le résultat de longues et consciencieuses études.

LIV

Les peintres qui, malgré leur talent, ne se servent pas de la nature, m'inquiètent pour leur avenir.

LV

On finira par lasser le public à force d'abuser des Expositions.

LVI

Les facultés ne sont pas des qualités artistiques.

LVII

Dans une peinture, c'est un art de savoir quelquefois s'arrêter à temps.

LVIII

Quand on ne sait pas grand'chose, on désire toujours faire croire que l'on sait beaucoup.

LIX

Si l'on fait quelquefois très bien sans s'en douter, c'est qu'on a pu, par son travail, arriver à ce phénomène.

LX

Dans un portrait, il vaut mieux laisser prendre une pose habituelle que d'en chercher une.

LXI

La critique d'art a un penchant à plus s'occuper du côté littéraire que de la partie technique.

LXII

Les tableaux péniblement exécutés, où l'on sent le labeur, régalent le public; il en a pour son argent.

LXIII

Dans l'art de la peinture, il faut être peintre avant tout : le penseur ne vient qu'après.

LXIV

Un tableau, comme une jolie femme, a besoin de toilette.

LXV

Chaque peintre, si mauvais qu'il soit, a son petit public, et il s'en contente.

LXVI

Avant de songer à plaire au public, il faut d'abord être content de soi.

LXVII

Un peintre doit avant tout être un peintre, et les plus grands et les plus beaux « sujets » du monde ne valent pas un bon morceau de peinture.

LXVIII

Géricault, avec une seule figure, raconte toute l'armée du Premier Empire.

LXIX

Le sourire est plus difficile à exprimer que les larmes.

LXX

Une vieille femme est plus aisée à peindre qu'une jeune fille.

LXXI

Il n'est pas nécessaire d'aller en Orient chercher de la lumière et des motifs pittoresques. Tout est beau partout pour un peintre pénétrant.

LXXII

L'artiste aime mieux peindre une blonde, parce que ses cheveux se marient plus harmonieusement avec la peau que les cheveux d'une brune.

LXXIII

Un tableau ne doit pas, comme on dit vulgairement, sortir du cadre; c'est le contraire qu'il faudrait dire.

LXXIV

L'artiste, dans sa maturité, doit avoir ses convictions, mais néanmoins se recueillir devant son chevalet. Les primitifs devaient faire le signe de la croix avant de peindre.

LXXV

La Joconde aurait aujourd'hui moins de succès qu'une bataille quelconque.

LXXVI

Le nu est la grande difficulté de l'art, et l'homme est plus difficile à faire que la femme.

LXXVII

Une vieille pantoufle est plus pittoresque que l'escarpin d'un élégant.

LXXVIII

Il faut, devant un fragment d'une œuvre détruite, pouvoir dire avec certitude quel chef-d'œuvre c'est, et à quel chef-d'œuvre cela a dû appartenir.

LXXIX

De grands génies ont eu besoin de se dépenser et, pour aller plus vite, ont adopté des formules. Ils sont moins utiles que ceux qui se sont plus directement intéressés à la nature.

LXXX

Le chef-d'œuvre de Dieu est la figure humaine. Le regard d'une femme a plus de charme que le plus bel horizon de paysage ou de mer, et plus d'attrait qu'un rayon de soleil.

LXXXI

Avant d'admirer une nature morte, il faut voir si le peintre a su faire le fond de son tableau.

LXXXII

En France, la mode prime tout; même en peinture, il y a des tons à la mode.

LXXXIII

L'art est fait pour les délicats et passe par dessus la tête du vulgaire; sans cela, ce ne serait plus l'art.

LXXXIV

On ne comprend pas plus aujourd'hui qu'auparavant les artistes qu'on contestait naguère ; seulement, comme la spéculation les a adoptés et mis en évidence, les moutons de Panurge accourent.

LXXXV

Les grands artistes contestés par leurs contemporains ont toujours eu quelques adeptes qui les ont réconfortés dans leurs déboires.

LXXXVI

L'opinion d'un connaisseur est plus flatteuse que les suffrages de la foule ignorante.

LXXXVII

L'aménagement de nos petits appartements demande la peinture claire.

LXXXVIII

On n'est pas vigoureux parce qu'on est violent.

LXXXIX

Il est plus difficile de rester vigoureux en exécutant de la peinture blonde qu'en employant des tons intenses.

XC

Le temps rend plus belle la saine peinture et ravale la mauvaise.

XCI

La mauvaise peinture craque en forme de soleil, la bonne peinture devient un beau craquelé.

XCII

Les mouches ne se gênent pas sur la mauvaise peinture, elles respectent la bonne. Mystère!

XCIII

Le perspecteur qui met votre tableau en perspective l'empoisonne.

XCIV

Sans la foi, on ne doit pas faire de la peinture religieuse.

XCV

En général les grands coloristes naissent au bord de la mer.

XCVI

Les vrais artistes ont une préférence pour les belles laides.

XCVII

Le Musée de Versailles est une mystification artistique.

XCVIII

Bien que le soleil donne la vie à la couleur, il est brutal en plein midi et devient anticoloriste.

XCIX

La lune embellit tout. Elle prête un accent aux sites ingrats que le soleil lui-même est impuissant à animer, parce qu'elle supprime les détails et ne donne de valeur qu'à la masse.

C

Le sujet historique a été inventé à partir du jour où l'on ne s'est plus intéressé à la peinture elle-même.

CI

L'art japonais est un puissant élément de modernité.

CII

Les Japonais ont mieux exprimé toutes les manifestations du soleil et de la lune que les maîtres anciens et actuels.

CIII

Les Japonais nous ont fait comprendre que rien n'est à dédaigner dans la nature, et qu'une fourmi était aussi bien construite qu'un cheval.

CIV

Dans l'art japonais, tout est amour depuis le brin d'herbe jusqu'à la divinité.

CV

Les Japonais sont de vrais impressionnistes.

CVI

Si l'on peint une paysanne, on fait acte de penseur ; mais si l'on peint une femme du monde, on est réputé faire acte de mode. Pourquoi? Une femme du monde a cependant plus souvent regardé le ciel qu'une paysanne.

CVII

Sans jamais se passer de la nature, à un moment donné, le peintre ne doit plus se laisser dominer par elle.

CVIII

L'invention de la photographie a fait dans l'art une révolution tout aussi grande que l'invention des chemins de fer a faite dans l'industrie.

CIX

La photographie nous prouve que l'art est bien supérieur à cette admirable invention ; si même elle trouvait la couleur, elle serait encore inférieure à la peinture.

CX

Il ne faut pas qu'en regardant un tableau on puisse soupçonner l'artiste d'avoir appelé la photographie à son aide.

CXI

L'indépendance donne l'audace à l'artiste.

CXII

La commande d'un tableau est déjà presque un empoisonnement pour l'artiste, puisqu'elle porte atteinte à son initiative.

CXIII

On fait acte de mauvaise foi en faisant poser un modèle pour les mains d'un portrait

CXIV

Dans les ateliers, les élèves dessinant d'après les modèles réussissent plus facilement l'académie vue de dos que celle vue de face.

CXV

On n'est pas un moderniste parce qu'on peint des costumes modernes. Il faut avant tout que l'artiste épris de modernité soit imprégné de sensations modernes.

CXVI

Tous les maîtres ont peint la Vierge et l'Enfant Jésus. C'est toujours une mère et son fils, et ce sera éternellement un admirable sujet.

CXVII

Les chefs-d'œuvre sont généralement simples. Une figure, un torse suffisent pour révéler un maître.

CXVIII

Un grand artiste est en général un bon critique, parce qu'il pénètre mieux dans les arcanes des choses.

CXIX

Pourquoi y a-t-il tant d'artistes qui portent la blouse toute l'année pour ne prendre le frac que lorsqu'il s'agit d'exposer au Salon?

CXX

Tant qu'un artiste n'a pas obtenu de récompense, il pense à Pierre et à Paul ; mais du jour où il est récompensé, il se croit le plus souvent quelqu'un, oublie Pierre et Paul, et il n'est plus personne.

CXXI

Les maîtres de tous les pays et de tous les temps se sont exercés dans le portrait, qui est peut-être le plus beau des genres.

CXXII

Le Français préfère le tableau, qu'il peut terminer par sa pensée.

CXXIII

Le peintre doit essayer de se raconter lui-même avec sincérité.

CXXIV

Le peintre qui fait toujours le même tableau plaît au public par l'unique raison que celui-ci le reconnaît aisément et se croit connaisseur.

CXXV

L'art est aristocratique. La lettre alphabétique adoptée pour le classement du Salon, par amour de l'égalité démocratique, est un outrage envers les légitimes prérogatives du talent.

CXXVI

On vient au monde dessinateur comme on naît coloriste.

CXXVII

On devrait faire des expositions quinquennales où chaque artiste ne pourrait exposer qu'une seule figure ne disant rien.

CXXVIII

Au Salon, les remuants queues-rouges enflent la voix, en criant : « Venez par ici, vous allez voir ce que vous allez voir ! » L'art n'est pour rien là-dedans.

CXXIX

Une étincelle de lumière posée sur un accessoire par un maître hollandais ou flamand est plus qu'une habileté de pinceau, c'est un trait d'esprit.

CXXX

Un raccourci, un mouvement violent, sont plus faciles à dessiner qu'un mouvement simple et calme.

CXXXI

Un artiste donne sa note en débutant.

CXXXII

Les sujets les plus intéressants sont ceux que l'on peut examiner dans toutes les dispositions de l'esprit et du cœur.

CXXXIII

Depuis que le jury a systématiquement refusé au Salon des peintres qui sont devenus de grands maîtres, comme Rousseau, Delacroix, Millet, les peintres justement éconduits se servent aujourd'hui de ces grands noms pour excuser leur défaite.

CXXXIV

On confond trop le bel art décoratif avec le décor théâtral et banal.

CXXXV

Il ne faut entrer au Louvre qu'en se disant : « Je ne regarderai aujourd'hui que cinq ou six grands maîtres ».

CXXXVI

Rien ne sert comme la comparaison.

CXXXVII

En regardant la palette d'un peintre on sait à qui l'on a affaire.

CXXXVIII

De nos jours le talent court les rues, mais les démons sont plus rares que jamais.

CXXXIX

Le physique a ses prédestinations. Un être mal construit n'est jamais arrivé à la maîtrise dans les arts plastiques.

CXL

La femme s'assimile aisément les qualités picturales, mais elle s'arrête aussi avec la même facilité dès qu'il s'agit de créer.

CXLI

On devrait retirer du Louvre plus de quinze cents tableaux.

CXLII

On devrait, au Louvre, espacer les tableaux des maîtres, on les respecterait et on les admirerait mieux.

CXLIII

Lorsqu'on exécute de la peinture élevée, on peut ne pas être un maître, mais on est un méritant.

CXLIV

Un doigt du portrait d'Anne Boleyn, par Holbein, est aussi énergique que tout un portrait de Franz Hals.

CXLV

Rubens existant, on pourrait peut-être se passer plus aisément du grand Van Dyck que d'un petit maître hollandais.

CXLVI

Un beau tableau dont on admire l'effet à distance doit également supporter l'analyse quand on le regarde de près.

CXLVII

Il y a des tableaux pleins de talent dont le sujet et la qualité interdisent l'entrée des salons et qui doivent rester dans l'antichambre.

CXLVIII

Il est agréable de peindre en s'identifiant avec les saisons. Il est triste de raconter en été un sujet d'hiver.

CXLIX

Rien ne fait plus de tort à un bon tableau que de mauvais voisins.

CL

« Je n'ai jamais vu la nature ainsi », disent certains profanes devant un tableau. Il ne manquerait plus qu'ils la vissent avec l'intelligence de l'artiste! Il faut apprendre à voir comme en musique on apprend à entendre.

CLI

A quoi sert, pour un jeune artiste, de vouloir exposer trop tôt et quand même?

CLII

Qu'eût dit le public si, sous le règne de Louis-Philippe, on lui avait prédit que cinquante ans plus tard on élèverait une statue à Delacroix et qu'on se souviendrait à peine de Delaroche?

CLIII

Au Salon, les premiers tableaux sont toujours plus favorablement jugés que les derniers.

CLIV

Pour faire un jury sérieux, il n'est pas nécessaire qu'il se compose de quarante membres; trois ou cinq suffiraient.

CLV

Les grands maîtres sont plus étonnants chez eux qu'au Louvre, parce qu'en les regardant chez eux on épouse le pays où ils sont nés.

CLVI

Si un peintre représente Rembrandt dans son atelier, il est dominé par Rembrandt, malgré lui il cherche des effets de clair-obscur; s'il représente Véronèse, il est obsédé par Véronèse, et cherchera le plein air. On entre involontairement dans le tempérament du peintre qu'on veut rappeler.

CLVII

Il faut beaucoup aller au Louvre étudier et interpréter les maîtres, mais ne jamais essayer de les imiter.

CLVIII

Quentin Metzys passa, dit-on, vingt ans à exécuter son chef-d'œuvre du Musée de Bruxelles. Et cependant, en contemplant cette merveille, on ne devine pas la moindre lassitude, la plus légère défaillance.

CLIX

On dit : « L'opinion d'un peintre est toujours entachée de parti pris, il ne juge que d'après ses préférences ». Un amateur qui aime Ingres a aussi son parti pris contre Delacroix et vice versa.

CLX

Depuis la guerre de 1870, on a peint plus de soldats que jamais.

CLXI

En général, pour vendre à de grands prix il faut être mort.

CLXII

C'est aux peintres anglais que l'école française est redevable de l'évolution artistique de 1830.

CLXIII

Nous traversons une époque en proie à de telles débauches picturales qu'on en arrivera, par réaction, à rendre justice aux œuvres d'une belle exécution.

CLXIV

Les maîtres du XVIIIe siècle sont surtout intéressants parce qu'ils se sont sérieusement inspirés des mœurs de leur époque et les ont interprétées avec esprit.

CLXV

Au Salon, le public se préoccupe presque exclusivement du sujet; le véritable art du peintre devient accessoire.

CLXVI

Le peintre est, dans le domaine de l'art, le plus choyé et le plus rétribué, et c'est celui qui se plaint le plus.

CLXVII

Un peintre a tort d'abandonner le pays où il est né et où il a passé sa jeunesse.

CLXVIII

Il faudrait avoir le courage de ne se préoccuper ni des succès du Salon, ni de l'opinion de la presse, ni de l'éventualité des récompenses, et ne s'inquiéter que de se contenter soi-même.

CLXIX

Il n'y a pas de coloration sans reflets.

CLXX

Il y a des maîtres qui ont droit à notre admiration, mais qui ne sont plus de notre temps.

CLXXI

Que de grands talents ne pourraient plus faire à notre époque ce qu'ils ont fait à la leur.

CLXXII

Ne vous évertuez pas à faire des études trop perfectionnées d'après nature. Une étude doit être un exercice sans prétention.

CLXXIII

Un peintre devrait parfois consulter un sculpteur et vice versa.

CLXXIV

On commence habituellement un tableau avec entrain et on le termine souvent avec une certaine mélancolie.

CLXXV

Un maître livre quelquefois, sans être satisfait, un tableau avec lequel il se réconcilie en le revoyant quelques années après.

CLXXVI

Il reste toujours quelque chose à faire dans un tableau pour l'artiste qui ne se contente pas facilement.

CLXXVII

C'est cependant un art que de ne pas retoucher ce qui est venu de jet.

CLXXVIII

Un artiste ne saurait jamais assez approfondir les secrets de son art, mais il ne doit jamais perdre sa naïveté native.

CLXXIX

Il n'est pas d'atelier d'artiste, même médiocre, où l'on ne trouve une étude supérieure à ses œuvres terminées.

CLXXX

Tout ici-bas est le produit d'une étude. On ne joue du piano qu'en s'évertuant à faire des gammes, de même qu'on ne devient un tireur émérite qu'après avoir longtemps plastronné. Il serait vraiment étrange que, par exception, l'art de peindre n'eût pas besoin d'étude.

CLXXXI

L'opinion de la jeunesse inexpérimentée est souvent plus judicieuse que celle d'un peintre arrivé. La jeunesse a le sentiment de l'actualité et le pressentiment du lendemain; l'artiste arrivé a des prédispositions à s'engourdir dans les formules de la veille qui lui ont valu sa réputation.

CLXXXII

On voit aujourd'hui trop d'artistes s'essayer dans toutes les branches de la peinture avec une déplorable impersonnalité. Rubens et Rembrandt, lorsqu'ils faisaient du genre ou du paysage, apportaient dans ces productions la marque géniale de leur griffe. Les peintres actuels, au contraire, changent de facture en changeant de genre.

CLXXXIII

Je n'aime pas un modèle qui ne bouge jamais.

CLXXXIV

On peint sec et dur en débutant, la souplesse ne se manifeste que lorsque l'artiste est en pleine possession de son art.

CLXXXV

Pour faire un bon portrait il est indispensable d'entrer dans l'esprit et le caractère de son modèle et de s'efforcer de le raconter, non seulement en reproduisant scrupuleusement ses traits, mais surtout en interprétant son moral.

CLXXXVI

On ne devrait pas être obligé de peindre depuis le 1er janvier jusqu'au 31 décembre. Il est cependant attristant, après une absence, de trouver de la poussière sur sa palette.

CLXXXVII

Il est puéril de dire : « J'ai trouvé un beau sujet pour le prochain Salon ! »

CLXXXVIII

Le plein soleil de midi décolore; les heures indécises et mystérieuses de l'aurore et du crépuscule sont préférables pour le peintre

CLXXXIX

Le peintre qui vit de souvenirs de voyages emmagasinés est un artiste artificiel qui n'a que des émotions rétrospectives.

CXC

Les forêts vierges où nous n'avons pas vécu n'ont pas l'éloquence d'un bosquet intime et familier.

CXCI

Mettez trois paysagistes devant un site, chacun l'interprétera suivant son tempérament, et cependant c'est bien le même site. Où donc se trouve ce qu'on est convenu d'appeler aujourd'hui le ton nature.

CXCII

La peinture, c'est la nature entrevue à travers le prisme d'une émotion.

CXCIII

La plus belle odalisque parée de joyaux ne m'émouvra jamais autant que la femme du pays où je suis né; j'aime donc mieux peindre l'une que l'autre.

CXCIV

Il faut plaindre les peintres qui n'ont pas daigné ou pas su chanter la femme et l'enfant.

CXCV

Faire peindre beaucoup de fleurs à un élève est un excellent enseignement.

CCXVI

Il faut défendre à l'élève de dessiner de souvenir ou de chic. Il doit toujours travailler de visu.

CXCVII

On a une fâcheuse tendance à courir après les qualités du voisin et à négliger celles dont on est doué.

CXCVIII

Il ne faut pas imposer systématiquement aux élèves des sujets historiques, mythologiques ou bibliques; il est préférable de leur faire interpréter des sujets se rapportant à la vie quotidienne et familière.

CXCIX

Ingres a dit : « Le dessin est la probité de la peinture. » Il eût pu ajouter que la couleur en est l'ennoblissement.

CC

J'aime avant tout, dans tous les arts, les dons de nature, ils priment les efforts des forts en thèmes.

CCI

L'homme de génie est celui qui a reçu un don que le travail a logiquement développé et pondéré.

CCII

Beaucoup de grands peintres sont nuisibles à la jeunesse. Il faut être arrivé à un certain âge pour les « épouser » sans danger.

CCIII

Le confortable a été nuisible à l'art.

CCIV

L'exécution d'une belle peinture est agréable au toucher.

CCV

Un vrai peintre est un penseur quand même.

CCVI

A un certain âge, un peintre ne doit plus avoir peur de trembler.

CCVII

Un élève doit dessiner tout ce qui se présente à ses yeux : il faut semer pour récolter.

CCVIII

Certains maitres hollandais semblent avoir peint avec des pierres fines broyées.

CCIX

Faire une tête en quelques heures est plus facile que de la faire en quelques jours.

CCX

Chercher d'un air important la signature d'un tableau pour faire acte de connaisseur, c'est déjà un aveu d'ignorance artistique.

CCXI

Si la main droite devient trop habile, il faut se servir de la main gauche. Le cerveau ne doit pas se laisser dominer par la dextérité de la main.

CCXII

Il est anormal de peindre un mouvement violent, un homme qui court par exemple; les gens impressionnables, au bout d'un certain temps, seraient tentés de lui dire : « Mais asseyez-vous donc! »

CCXIII

Les maîtres n'ont pas toujours produit des chefs-d'œuvre. Heureux celui qui, de nos jours, pourra laisser un beau morceau de peinture.

CCXIV

Les grognards convaincus de Charlet ont disparu avec l'épopée dont ils furent les héros. Le soldat actuel fait son temps sans conviction, en ne songeant qu'à sa libération. Ce n'est donc plus un type, et cependant nous avons aujourd'hui plus de peintres de soldats que du temps de Charlet.

CCXV

Quoique la France soit, artistiquement, à la tête des nations, aujourd'hui le Français est cependant plus styliste que vraiment pictural.

CCXVI

Le public confond volontiers la romance avec la vraie poésie artistique.

CCXVII

Le public s'intéresse aux sujets à costumes comme il s'éprend des travestissements mondains d'un bal masqué

CCXVIII

La peinture à l'huile est bien au-dessus de l'aquarelle et du pastel, le temps détruit les uns et ennoblit l'autre.

CCXIX

Il faut se méfier du fusain, c'est un flatteur qui se contente à peu de frais; le crayon est plus exigeant.

CCXX

Le peintre de race ne se croit jamais arrivé; il cherche constamment à élargir et à élever son art, même au-dessus de ses forces : c'est d'ailleurs, pour un artiste, le seul moyen de ne pas défaillir à un certain âge.

CCXXI

Les ateliers trop petits font faire trop petit.

CCXXII

Le peintre en contemplation devant la nature doit la raconter en conservant la saveur de sa première impression.

CCXXIII

Un élève doit éviter d'embellir son modèle; il doit plutôt le pousser à la charge, pour ne pas lui ôter de son caractère.

CCXXIV

Il ne faut pas qu'un tableau de trop petite dimension nous fasse supposer que nous devenons presbytes.

CCXXV

Les réputations sont aisées à acquérir ; ce qui est difficile, c'est de les rendre durables.

CCXXVI

Une trop bonne vue est souvent un don funeste chez un peintre, parce que la rétine s'affole en voyant trop de choses par le menu.

CCXXVII

Les Américains ont des chefs-d'œuvre du XIX[e] siècle ; ils ont, dit-on, l'amour de l'art japonais ; s'ils arrivent à avoir un Louvre, avec leur caractère, leur esprit inventif en toutes choses, la vieille Europe est probablement destinée à accepter un jour une rénovation artistique de la jeune Amérique.

CCXXVIII

Je suis partisan des bons marchands de tableaux. Ce sont eux qui créent des amateurs, qui élèvent nos prix, qui défendent et font valoir nos qualités aux yeux des ignorants et qui nous dispensent de chanter nous-mêmes nos propres louanges.

CCXXIX

On ne peut pas, habitant Paris, faire des chairs à la Rubens ; chaque pays donne un charme particulier à la femme.

CCXXX

La grâce n'existe pas sans la force.

CCXXXI

Nous sommes à une époque où l'on sent tellement le besoin d'arriver à une originalité, que Rome nous fait plus peur que Londres.

CCXXXII

Dans l'avenir, un Allemand sera plus fier du génie d'Albert Dürer que de celui du grand Frédéric.

CCXXXIII

Un grand peintre est de tous les temps ; un grand politique n'appartient le plus souvent qu'à son époque.

CCXXIV

Il est plus rare de trouver un peintre qu'un savant.

CCXXXV

Si la névrose existe, c'est un malheur que le peintre doit subir.

CCXXXVI

Si le costume des hommes de notre temps n'est pas beau, ça n'est pas la faute du peintre.

CCXXXVII

Il est plus facile de trouver un homme de talent qu'un homme de haut goût.

CCXXXIII

Toute peinture doit pouvoir être regardée de près.

CCXXXIX

Un professeur peut enseigner des principes, mais il doit surtout découvrir et développer les aptitudes de l'élève.

CCXL

Le public, en présence de la mer, comprend moins aisément les charmes discrets du matin que les apothéoses d'un soleil couchant.

CCXLI

La contemplation de l'œuvre d'un peintre de talent reconnu donne moins d'émotion que celle d'un artiste moins apprécié, mais cependant plus savoureux.

CCXLII

La photographie donne la ressemblance banale que tout le monde peut voir ; le peintre seul pénètre dans l'intimité du modèle et trouve le rayonnement de la physionomie.

CCXLIII

On ne s'inquiète pas assez de nos jours de la facture, du métier, de la peinture pour la peinture, mais on sera forcé d'y revenir, et ceux-là seuls qui posséderont cette qualité maîtresse seront assurés de l'immortalité.

CCXLIV

Le public frivole a ri d'un peintre qui avait donné à son œuvre le titre abstrait de : Symphonie en blanc ; le peintre avait cependant fait plus techniquement acte de peinture que ceux qui ont produit tant de sujets historiques.

CCXLV

Ce n'est qu'après avoir fait de nombreuses études d'après nature que l'on peut se permettre de peindre une impression d'après elle ; on finit par se fatiguer d'une étude, jamais d'une impression.

CCXLVI

Les anciens recevaient dès l'enfance tous les enseignements de leurs maîtres ; ils n'avaient pas, comme nous, à découvrir eux-mêmes les secrets de leur art : voilà pourquoi ils pouvaient, en pleine maturité, ajouter leurs qualités individuelles à leurs idées acquises.

CCXLVII

Faire retoucher le tableau d'un maître est un crime que la loi devrait punir sévèrement.

CCXLVIII

On ne doit pas trop encourager l'art de la peinture ; il faudrait plutôt faire le contraire.

CCXLIX

Ce n'est pas toujours le talent du maître qui fait affluer les élèves dans son atelier ; c'est souvent la chance qu'il a eu de rencontrer parmi eux un tempérament.

CCL

On pleure en lisant un livre ou en écoutant la musique ; on ne pleure jamais devant un tableau, devant une sculpture.

CCLI

A ceux qui disent que l'art japonais a une formule, on peut répondre que l'art grec avait aussi la sienne.

CCLII

On ne pardonne rien à un tableau d'une seule figure, on excuse tant de choses à un tableau de plusieurs figures.

CCLIII

Les maîtres des grandes époques ont souvent plus de défauts que les décadents.

CCLIV

Si on laissait entrer le public au Salon avant les artistes, quelles drôles d'appréciations on obtiendrait !

CCLV

Ce qui cote un peintre, ce sont les enchères des ventes publiques. C'est parfois bien injuste.

CCLVI

La peinture n'est pas faite pour les expositions ; les délicatesses s'éteignent au Salon, les « gueulards » résistent mieux.

CCLVII

Une fois membre de l'Institut, le peintre vit mieux, parce que, quand même, il reste quelqu'un pour le public.

CCLVIII

Il y a des peintres qui ne font qu'un seul tableau tous les ans pour le Salon; d'autres en font trente dans leur année et ne peuvent en exposer au plus que deux. C'est injuste.

CCLIX

Que de tableaux font bien dans une exposition et mal dans un Salon, et vice-versa!

CCLX

L'art de la peinture n'a pas pour mission de conduire à la fortune.

CCLXI

Le public soutient encore un peintre médiocre tant qu'il est jeune; une fois âgé, il l'abandonne à son triste sort.

CCLXII

Quelle erreur d'avoir pensé à faire un musée de copies des chefs-d'œuvre des musées étrangers. De belles photographies nous en donnent une bien plus juste impression.

CCLXIII

On honore aujourd'hui des pères qui obligent leurs fils à se faire peintres comme on se fait épicier. Il y a cinquante ans, c'était tout le contraire. On y reviendra.

CCLXIV

Un changement dans un tableau semble toujours bien faire.

CCLXV

Il ne faut pas, dans un tableau, donner un accessoire inutile à la composition du sujet qu'on traite.

CCLXVI

On peut, avec l'instinct seulement, devenir un peintre de valeur, mais on ne fait acte de génie qu'en faisant preuve de grand bon sens.

CCLXVII

La sincère approbation de ses confrères est pour le peintre la plus flatteuse des récompenses.

CCLXVIII

Rien ne peut égaler le bonheur que ressent un peintre lorsque, après une journée de travail, il est satisfait de la besogne accomplie; mais, dans le cas contraire, quel désespoir il éprouve!

CCLXIX

Il est difficile de pouvoir, après soi, conserver une grande réputation si l'on n'a laissé qu'un petit nombre d'œuvres.

CCLXX

Vivre très âgé et conserver jusqu'à la fin de ses jours une grande réputation dans l'art de la peinture me semble chose presque impossible.

CCLXXI

Si l'on pleure la mort prématurée d'un peintre, il faut aussi quelquefois pleurer celui qui, pour son art, vit trop âgé.

CCLXXII

Il ne faut pas peindre continuellement dans son atelier.

CCLXXIII

On a ri de la loupe; la belle peinture doit pouvoir lui résister.

CCLXXIV

Les maîtres italiens, malgré l'éclat de leurs qualités, ne nous enivrent pas au point de nous empêcher de contrôler en eux la forme et le dessin. La couleur des maîtres hollandais, au contraire, est si magique qu'elle nous subjugue et ne nous laisse pas la faculté de nous inquiéter de la forme et du dessin.

CCLXXV

Les peintres devraient avoir des notions de chimie. Les anciens savaient sur quoi et avec quoi ils peignaient; de là la bonne qualité et la belle con-

servation de leurs œuvres. De nos jours, on peint avec n'importe quoi. Les anciens peignaient pour la postérité, nous ne peignons que pour le présent.

CCLXXVI

Il vaut mieux agrandir que diminuer un accessoire sur le premier plan.

CCLXXVII

Si l'on pouvait exposer en entier un Salon de Paris à l'étranger, il aurait une tout autre physionomie et serait jugé tout différemment. Quelle chose inquiétante et capricieuse que la peinture !

CCLXXVIII

On va généralement au Salon pour voir trois ou quatre noms en évidence et pour rire de quelques excentriques.

CCLXXIX

S'il y avait moins de tableaux au Salon, on ne serait pas aussi pressé de quitter les galeries pour aller regarder la sculpture dans le jardin en fumant une cigarette.

CCLXXX

En France, de nos jours, la sculpture est peut-être supérieure à la peinture.

CCLXXXI

Pourquoi ceux qui s'imaginent avoir inventé l'impressionnisme ont-ils presque tous devant la nature la même impression ? Il me semble que cela devrait être le contraire.

CCLXXXII

L'art est un jaloux, il ne pardonne pas même un moment d'oubli.

CCLXXXIII

Certains peintres, en entrant dans leur atelier après une visite au Louvre, se disent : « Ma peinture tiendrait-elle à côté de tel maître ? » Ils oublient que ces grands maîtres ont été travaillés par le temps et que le temps n'a pu encore s'occuper d'eux.

CCLXXXIV

C'est un crime de faire gratter Notre-Dame de Paris, c'est un bienfait de faire nettoyer Notre-Dame de Lorette. Cela prouve qu'il ne faut pas rafraîchir les chefs-d'œuvre et que, décidément, le temps est un grand maître.

CCLXXXV

Il y a des peintres obsédés par le souvenir des chefs-d'œuvre qu'ils ont vus dans les musées. Si un modèle se présente à eux, ils disent : « Tiens, il me rappelle une tête d'Holbein que j'ai vue à Dresde », ou bien : « Il me rappelle une tête de Rembrandt que j'ai vue à Amsterdam », et leur imagination va de Dresde à Amsterdam sans pouvoir traduire les suggestions de leur propre cerveau.

CCLXXXVI

Tant de peintres s'arrêtent où la difficulté commence !

CCLXXXVII

Au lieu de dépenser toute la fougue de son tempérament dans l'ébauche d'un tableau, il faut la ménager de manière à conserver la même ardeur jusqu'au dernier coup de pinceau.

CCLXXXVIII

Il est toujours dangereux de faire un portrait pour rien, car celui qui a posé ne le défend jamais lorsqu'on le critique.

CCLXXXIX

Une peinture exécutée en plein air gagne dans l'atelier.

CCXC

Une peinture lâchée peut charmer à première vue, mais le charme ne dure pas.

CCXCI

L'exécution doit être adéquate au sujet traité.

CCXCII

Il ne faut pas confondre virtuose avec ficeleur.

CCXCIII

Un grand peintre est habituellement plus apte qu'un grand écrivain, qu'un grand musicien et qu'un grand sculpteur à comprendre les autres arts.

CCXCIV

Les Flamands et les Hollandais sont les premiers peintres du monde.

CCXCV

Un bras parfois trop court de Rembrandt est cependant « vivant » ; un bras d'un fort en thèmes, exécuté dans des proportions exactes, reste inerte.

CCXCVI

Rubens a été souvent nuisible à l'École flamande et Van Eyck n'en a jamais été que le bienfaiteur.

CCXCVII

Il y a de grands génies en peinture qui ont été funestes à la jeunesse.

CCXCVIII

Il y a des peintres qui ont été utiles aux autres et qui le sont bien peu à eux-mêmes.

CCXCIX

La plupart des sujets de tableaux sont plutôt du domaine des journaux illustrés que du domaine de la peinture.

CCC

Le trompe-l'œil est un mensonge pictural.

CCCI

Il faut quelquefois mettre son tableau dans la pénombre, afin de bien juger s'il conserve son harmonie.

CCCII

Ce qu'on appelait un repoussoir était une erreur chez certains maîtres anciens.

CCCIII

Chaque pays doit avoir son caractère pictural ; chaque pays a sa danse : l'Allemagne a la valse, l'Espagne le boléro, l'Angleterre la gigue, etc.

CCCIV

Dans une exposition bovine, soyez certain que le public s'arrêtera de préférence devant le bœuf à cinq pattes.

CCCV

Si les maîtres anciens de n'importe quelle école pouvaient revenir sur terre, soyez assuré qu'ils n'hésiteraient pas à faire disparaître pas mal de leurs œuvres.

CCCVI

La religion de l'art abandonne le plus souvent le peintre par trop adulé, par trop choyé, par trop heureux.

CCCVII

Faire vivre, voilà la grande difficulté de la peinture et son but.

CCCVIII

Si la ligne perpendiculaire *CA* conduit à la vérité, la ligne oblique *CE*, partant du même point, mais en déviant, s'éloigne d'autant plus de la vérité qu'elle se prolonge davantage. Le public ne regarde guère le peintre qui atteint le point *B* de la ligne perpendiculaire qui conduit au vrai et au beau, et s'exagère la valeur de celui qui a atteint la lettre *D* sur la ligne oblique ; pour lui il est monté plus haut ; le public ne s'aperçoit pas qu'il s'éloigne d'autant plus du vrai et du beau qu'il est plus monté dans la ligne du faux.

E
A
D
B
C

TABLE DES PLANCHES

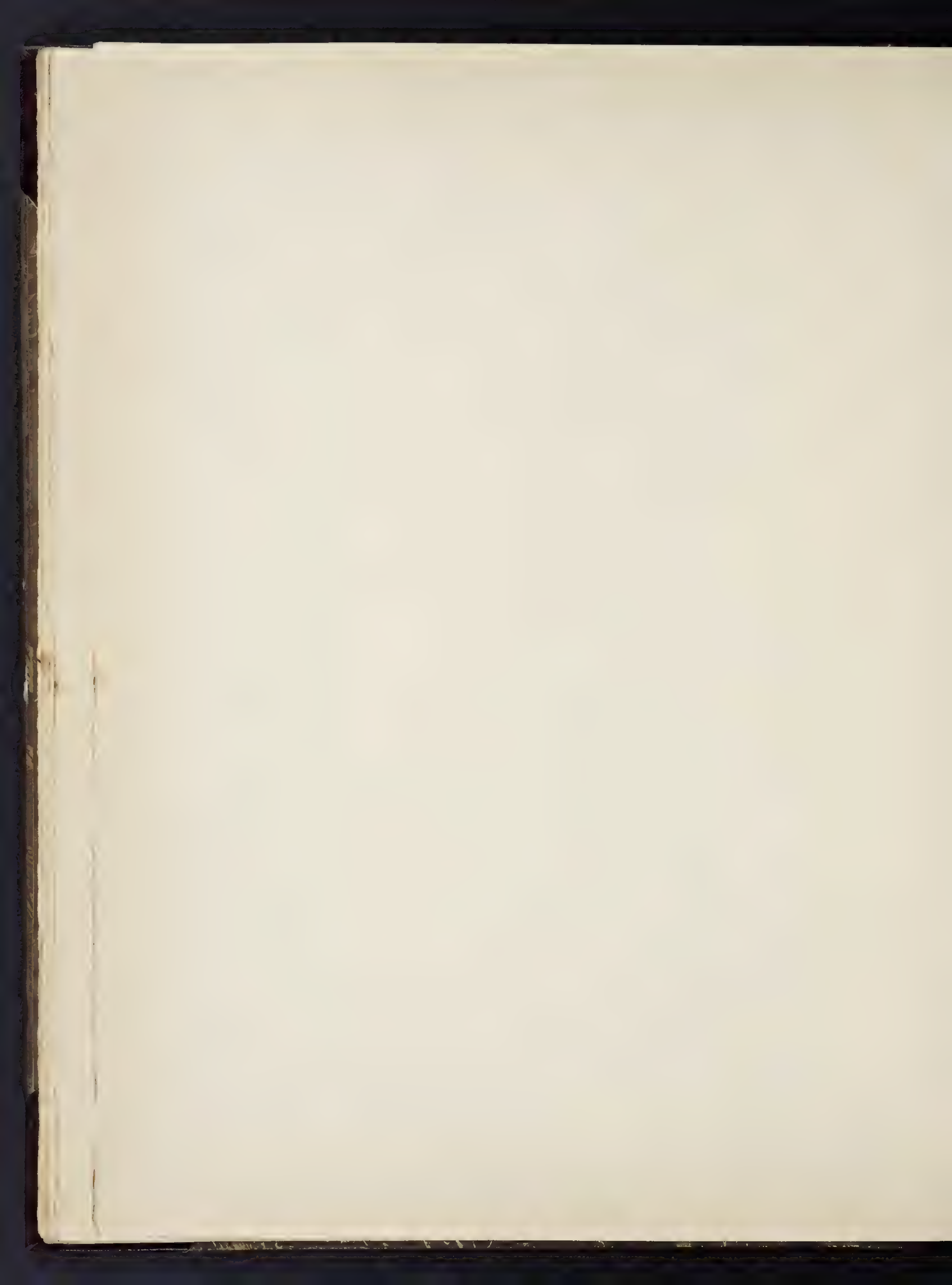


TABLE DES MATIÈRES

Des presses de
Madame Veuve Monnom
Bruxelles.



Pl. I. — RÊVERIE

Collection de M. Fritz Rotiers, Bruxelles.









Pl. II. — LES CHASSEURS DE VINCENNES

Collection de MM. J. et A. Le Roy frères, Bruxelles.







PL. III. — LA FEMME EN JAUNE.

Collection de M. Ch. Guasco, Paris.







PL. IV. — TOUS LES BONHEURS

Musée Royal de Peinture Bruxelles.







PL. V   LA LETTRE DE FAIRE PART

Collection de M. Albert Saereas, Bruxelles





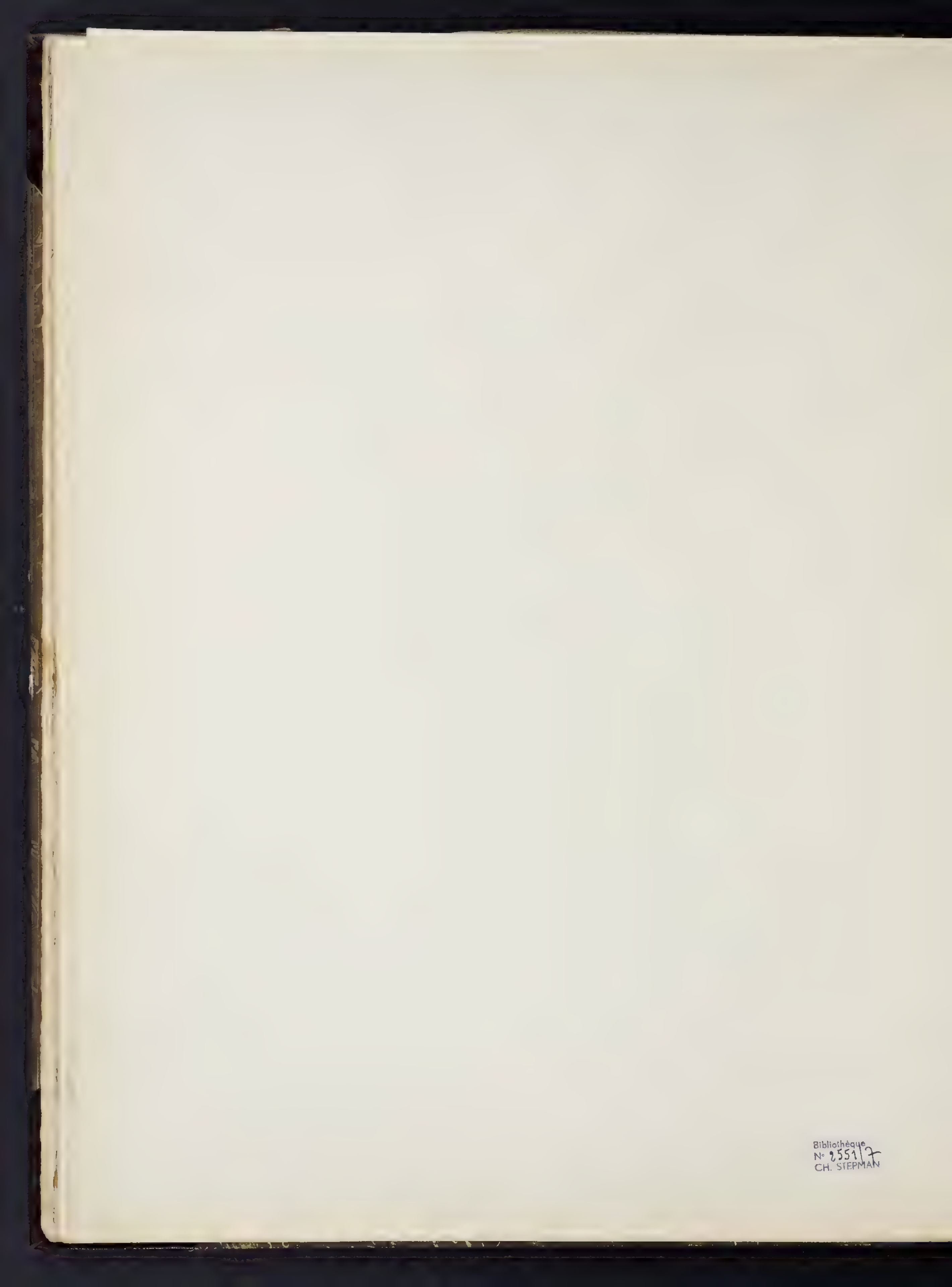


Pl. VI. — LA CONSOLATION

Collection de M. L. Ravené, Berlin.

PL. VI. — LA CONSOLATION







Pl. VII — LA MATINEE A LA CAMPAGNE

Collection de feu M. Eug. Marlier, Bruxelles







Pl. VIII. — MISS FAUVETTE

Collection de M. Georges-Victor Hugo, Paris







Pl. IX. L'INDE A PARIS

Collection de Monsieur M. Schlesinger, Bruxelles.







Pl. X. — L'ATELIER

Musée Royal de Peinture, Bruxelles









Pl. XI. — FLEURS D'AUTOMNE

Musée Royal de Peinture, Bruxelles. (Don de M. Ch.-L. Cardon







Pl. XII. — LA TRICOTEUSE (La Dame en gris)

Collection de M. Lequime, Bruxelles







Pl. XIII — LA FILLETTE AU CANARD

Collection de M. Georges Petit, Paris







Pl. XIV. — LA VISITE

[illegible]







PL. XV — LA DAME EN ROSE

Musée Royal de Peinture, Bruxelles

Pl. XV — LA DAME EN ROSE







Pl. XVI. — CRUELLE CERTITUDE

Collection de Mme la princesse Borghèse, Paris.



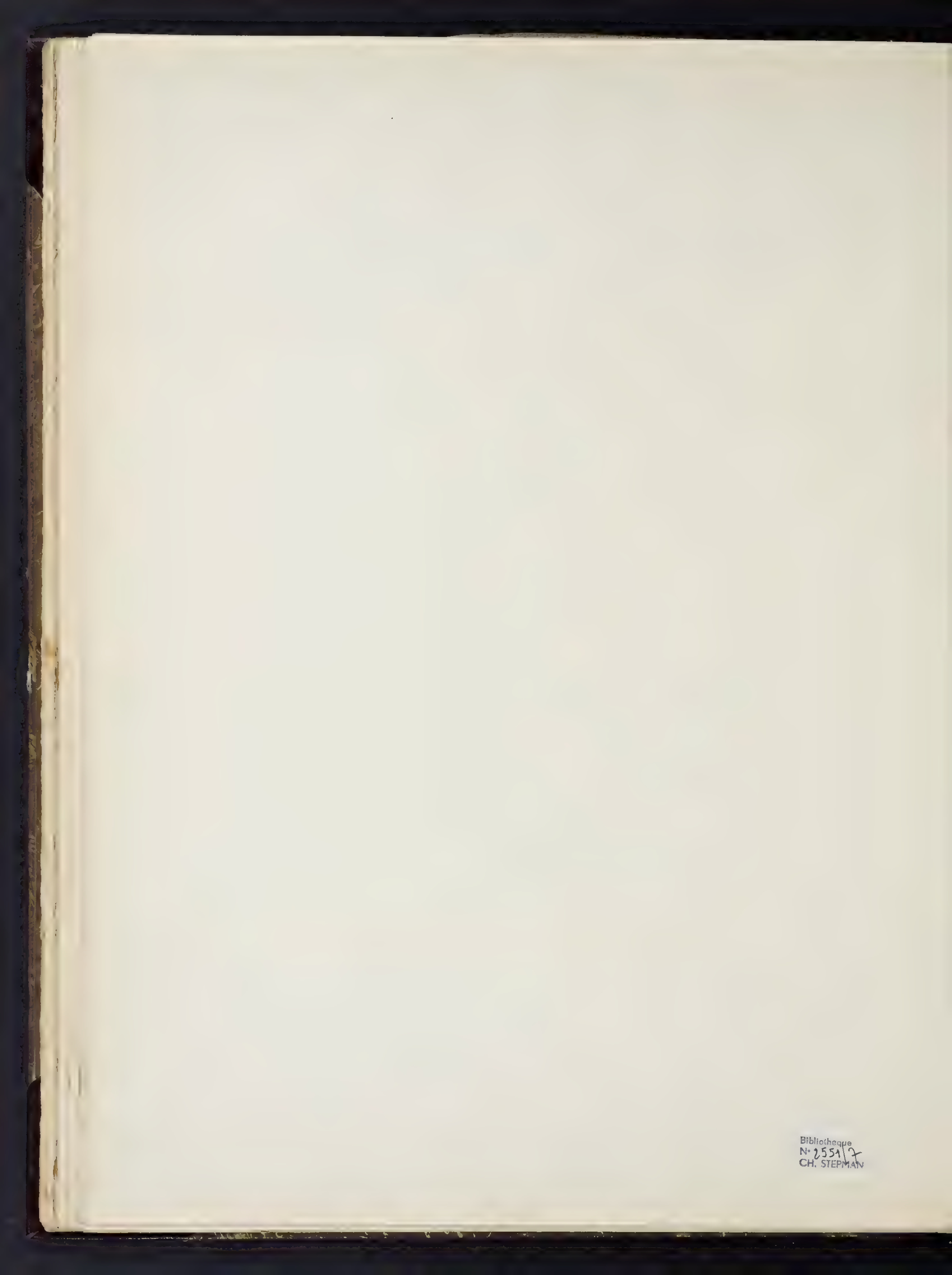




Pl XVII — DÉSESPÉRÉE

Musée des Beaux-Arts, Anvers.





Pl. XVIII — LA FEMME AU BAIN

Collection de M. Lhermitte, Paris









Pl. XIX. — SOUVENIRS ET REGRETS

Collection de M. G. de Ytturry, Paris







Pl. XX. — LE MASQUE JAPONAIS

Collection de M. Albert Saerens, Bruxelles







Pl. XXI. — L'ACCOUCHÉE

Collection de Mme de Bauer, Bruxelles

[illegible] Z[illegible] B[illegible] B[illegible]

[illegible] ZZI [illegible] ZCCOLCHE[illegible]







Pl. XXII. — FAR-NIENTE

Collection de M. F. le Roy, Paris.

[illegible]

[illegible]

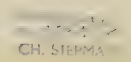






Pl XXIII. – LE SPHINX PARISIEN

Musée des Beaux Arts, Anvers


CH. SIERMA







Pl. XXIV. — REMEMBER

Collection de Mme Ve Cardon, Bruxelles

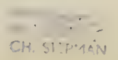






Pl. XXV. — LE PIANISTE HONGROIS

Collection de Mme Ve Cardon, Bruxelles.









Pl. XXVI. — LA PSYCHÉ

Collection de M. le comte de Montesquiou, Paris







Pl. XXVII. — LE SALON

Collection de M. A. Roux, Paris.







Pl. XXVIII. — LA TASSE DE THÉ

Collection de M. Raoul Warocqué, Bruxelles

Pl. XXVIII. — LA TASSE DE THÉ

Collection de M. Raoul Warocqué, Bruxelles.







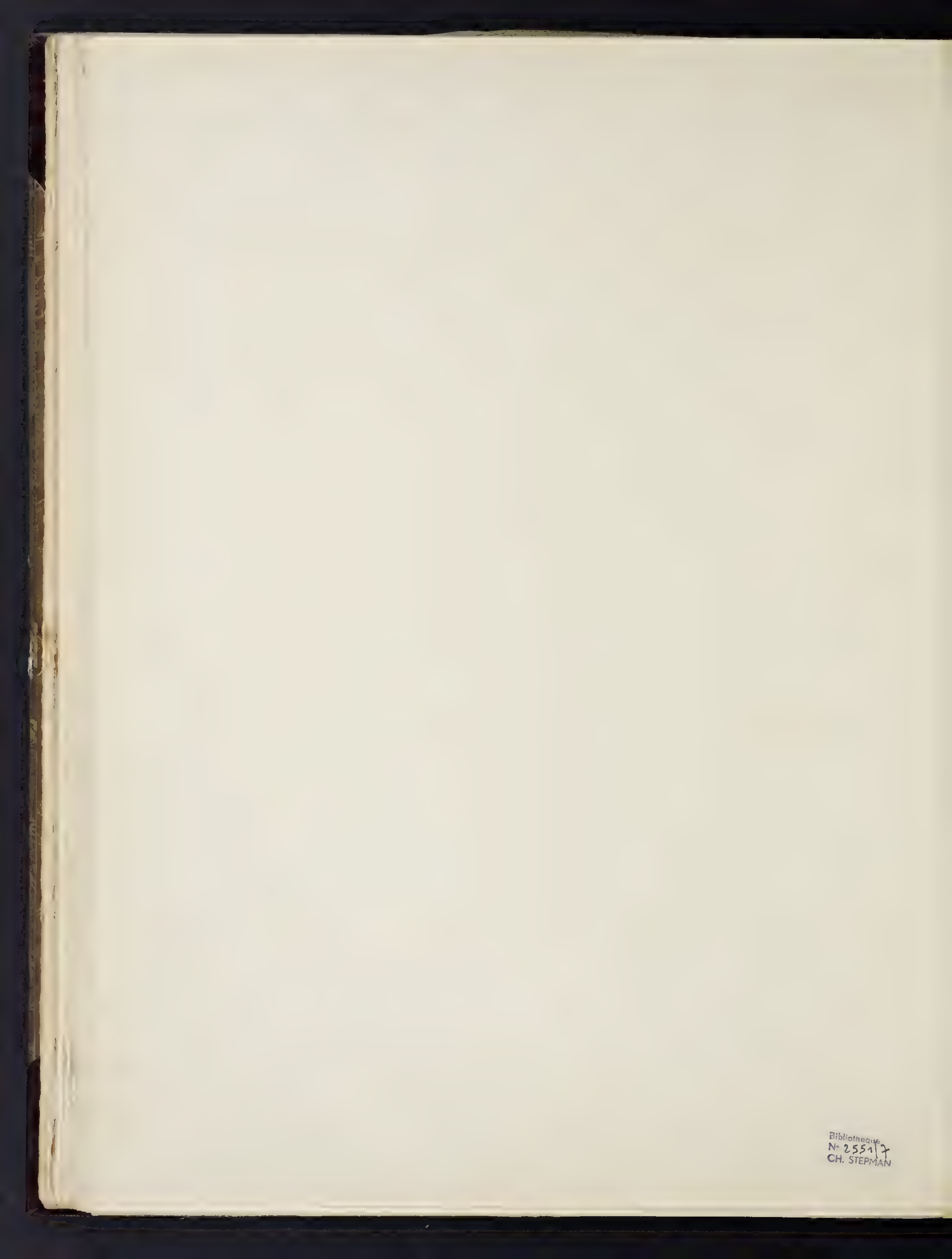
Pl. XXIX - LES VISITEUSES

Collection de MM Durand-Ruel, Paris

Pl. XXIX. — LES VISITEUSES

Collection de MM. Durand-Ruel, Paris.







Pl. XXX. — LE DERNIER JOUR DU VEUVAGE

Collection de M. Raoul Warocqué, Bruxelles.

PL. XXX. — LE DERNIER JOUR DU VEUVAGE

Collection de M. Raoul Warocqué, Bruxelles.







Pl. XXXI. — LES QUATRE SAISONS

LE PRINTEMPS — L'ÉTÉ

Collection de M. Raoul Warocque Bruxelles.

Pl. XXXI. — LES QUATRE SAISONS








Pl. XXXII. — LES QUATRE SAISONS

L'AUTOMNE — L'HIVER

Collection de M. Raoul Warocqué, Bruxelles







Pl. XXXIII — LE CHANT PASSIONNÉ

Musée du Luxembourg, Paris.

Pl. XXXIII. — LE CHANT PASSIONNÉ

Musée du Luxembourg, Paris.





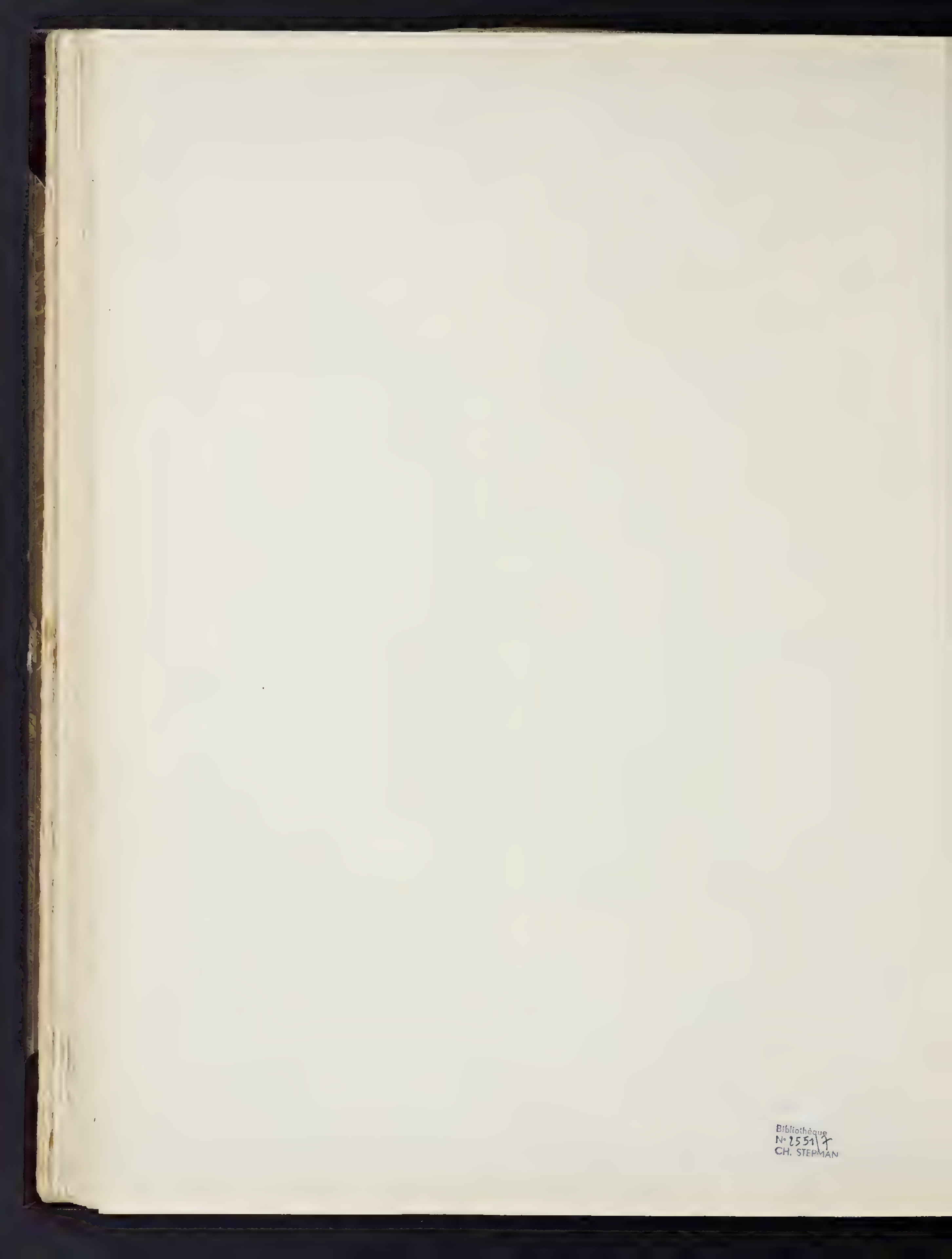


Pl. XXXIV. LA BÊTE A BON DIEU

Musée Royal de Peinture, Bruxelles









Pl. XXXV. — LA VISITE A L'ATELIER

Collection de M. L. Sarlin, Paris







Pl. XXXVI — FÉDORA

Collection de M. Albert Saerens, Bruxelles







Pl. XXXVII. — OPHELIE.

Collection de M. le baron du Mesnil de Saint Front, Paris







Pl XXXVIII — RÊVERIE Pastel

Collection de M Paul du Toict Bruxelles

Pl. XXXVIII — RÊVERIE. Pastel

Collection de M. Paul du T[illegible], Bruxelles







Pl. XXXIX. — PORTRAIT DE Mme LA BARONNE DU MESNIL DE SAINT-FRONT

Collection de M. le baron du Mesnil de Saint-Front, Paris

Pl. XXXIX. — PORTRAIT DE Mme LA BARONNE DU MESNIL DE SAINT-FRONT

Collection de M. le baron du Mesnil de Saint-Front, Paris





Pl. XL. VUE DU CAP MARTIN

Collection de M. E. Clarembaux, Bruxelles









Pl. XLI. — SILHOUETTE DE FEMME (Dessin)

Collection de M. P. Stevens, Paris.

PL. XLI — SILHOUETTE DE FEMME. Dessin

Collection de M. P. Stevens, Paris







PL. XLII. ÉTUDE. Eau Forte










POSADA
art - books
Rue de la Madeleine 20
1000 Brussels
GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00952 0939

